Szerb Antal

Gondolatok a könyvtárban

Szerb Antal

Gondolatok a könyvtárban

Magvető Könyvkiadó
Budapest

III. kiadás

© Szerb Antal örököse (Szerb Antalné), 1946

Előszó

Szerb Antal tanulmányainak újabb kiadását kapja az olvasó ebben a kötetben. És ehhez nem kell külön indokolás: Szerb Antal művei: két nagy irodalomtörténete, regényei, tanulmányai keresettek és kedveltek. Friss, érzékletes képet adnak élete nagy élményéről, az irodalomról, életteli közelbe hoznak műveket és áramlatokat – s egyúttal tanúskodnak arról, hogyan akarta ő és nemzedéke meghódítani és a magyar olvasóhoz közel hozni a kultúrát, a tudást. Jelenségeket, írókat, irodalmi folyamatokat sokszor máshogyan látunk azóta már – mint ahogy a mi megállapításainkat is felülvizsgálja majd az idő, de Szerb Antal jellemezni, leírni tudása, megértő és beleérző képessége nem veszít vonzóerejéből a növekvő időben.

A *Gondolatok a könyvtárban* címmel összegyűjtött tanulmányok sem most jelennek meg először – az első kiadás előtt Kardos László mélyrehatóan elemző és szeretetteljes bevezetésével jellemezte őket, s helyezte el az irodalomtörténeti folyamatban. Szerb Antal életműve újabb értékelésének főbb állomásaira csak utalunk: Szigeti József magvas, tartalmas, 1947-es esszéje az első, amely e mű marxista értékelését adta – ezt követték Kardos László tanulmányai, Sőtér István értő esszéi, Illés Endre s Rónay György írásai, Bodnár György tömör, problémagazdag jellemzése a *Magyar irodalomtörténet* VI. kötetében. Részletesebben, immár a filológiai teljesség igényével, alapos filozófiai-eszmetörténeti háttérrel készül Poszler György monográfiája Szerb Antal pályájáról. Egymást erősítve és egymással is vitatkozva rajzolják fel ezek a tanulmányok Szerb Antal pályaképét: a konzervatív kezdetektől, a filológus ifjúkoron át a szellemtörténet megejtő csábításáig – az első nagy összefoglaló teljesítményekig, s onnan tovább: amikor leszámolni készül a régi ideálokkal, és egy

új, progresszívebb színezetű, humanista eszmerendszert készül kialakítani. S a róla szóló értekezések azt is érzékeltetik: nemcsak Szerb Antalról van szó – egy egész nemzedék, egy egész csoport útjáról, teljesítményéről, sorsáról –, a két világháború közti Magyarország szellemi életének, ideológiájának fontos kérdéseiről.

Hozzátehetünk-e valamit ehhez az árnyalt s egyre gazdagodó Szerb Antal-képhez?

I.

1935 végén jelent meg, s azóta most kerül először az olvasó elé e kötetben a *Hétköznapok és csodák*. Ez a nagy tanulmány – a „francia, angol, amerikai, német regények a világháború után" egyéni szemléje – már megjelenésekor is vihart váltott ki – vitatkoztak vele, lecsepülték és dicsérték – s egy egész értelmiségi nemzedék e könyv segítségével kezdte olvasni a kortárs világirodalmat, tanulta látni, értékelni az új regényeket...

A *Hétköznapok és csodák* előzménye Szerb Antal életművében a *Magyar irodalomtörténet* – utólagos szépirodalmi magyarázata az *Utas és Holdvilág*. Immár véget ért a terjedelmes irodalomtörténeti tanulmányok időszaka, s bár alig harminchárom éves, a betakarítás és az átfogalmazás időszaka következik: a még mindig nagyon fiatal tudós rendszerezi és számba veszi eddigi élményeit, s közli benyomásait az olvasóval. Mindezt 1935-ben – távoliak már a viszonylagosan gazdagabb, csalóka regényekkel kecsegtető húszas évek. Elmúlt a harmincas évek fordulója is, a forradalmat ígérő hullámmal. – Németországban Hitler van uralmon, s közeleg az új sötétség, az új borzalom – aminek körvonalait, méreteit még csak sejteni... Magyarországon is zordabbra fordul az idő: a bethleni látszatkonszolidációnak vége – már Gömbös van kormányon –, szétfoszlóban a remény, hogy egy konzervatív színezetű liberalizmus jegyében stabilizálódhatik a helyzet...

Fenyegető vihar előtt és remények közepette születik hát a *Hétköznapok és csodák* – ironikus szavait, aggódó megjegyzéseit ilyen felleges háttér előtt mondja el a szerző, A humanista polgár – aki

polgár voltát egyre öntudatosabban kezdi hangoztatni, a polgárság nélküli Magyarországon – egyelőre saját egyéniségét, individualizmusát szegezi szembe a fenyegető vésszel. Ekkor még úgy érzi, a veszély és vihar több oldalról fenyegeti – ezért is emleget „amerikanizmust", és utal kétféle tömeguralomra.

Egykorú ismertetői, bírálói és mai elemzői egyaránt megállapítják a kis könyvről, hogy az elején kifejtett elmélet *ellenére* oly értékesek megállapításai. Valóban: furcsa-naivnak, talán játékos ötletnek is hat a „csodaelmélet". Lukács György *Théorie des Romans*-jából indul ki, és az akkor még csak kis értelmiségi kör által ismert, utóbb világhírűvé lett ókorkutató, Kerényi Károly cikkeiből vett elemekkel fejleszti tovább ezt a konstrukciót, amely az eposz, majd a regény lényegét a csodában, illetőleg a „fiktív csodában" látja – s ebből a szempontból osztályoz –, ezért ítéli el a klasszikus realista regényt, és emeli magasba a XX. század elejit. A csoda az elmélet egyik pillére – a másik a „szellem szabadságharca" – egy olyan szabadságharcé, amely a konvenciók és kötöttségek ellen folyik. Félig komoly, filoszos, félig játékos, álméltóságteljes konstrukció ez, ahogyan Poszler György írja, „esszéisztikusan szubjektív és önironikusan teoretikus" kerete a regényekről szóló értékeléseknek.

De hát miért éppen a „csodá"-ban, miért éppen irracionalista elemekben keres magyarázatot? A „csoda", a „mítosz", a „lázadás" Szerb Antal-i elképzelését sajátos esszé-regénye, az *Utas és Holdvilág* is segít megérteni. A „csoda" bonyolult-összetett fogalom – a kiútkeresés, az iránykeresés egyik bűvös, csak félig komolyan ejtett szava. Menekülés egy szűknek, nyárspolgárinak, túl szabályosnak, unalmasnak érzett világból, menekülés a kor zsidó származású értelmiségijeinek egyik legfájdalmasabb s legszorítóbb élményétől: attól, hogy megmásíthatatlan-végzetszerűen egy üldözött csoporthoz tartozik, hogy oda van láncolva egy nem vállalt sorshoz. Menekülés egyúttal a világ fokozódó elsötétedéséből a világosságba, az irracionálisba, az egyén szabad játékaiba. Ekkor még ez a csodavágy játékos kacérkodás a halállal is – és amikor a halál valóban közeleg, a legdurvább, legerőszakosabb halál, véget ér ez a játék.

A *Hétköznapok és csodák* elméletei egyúttal úgy is magyarázha-

tók, hogy a friss szellemű, de pályája kezdetén a kor csalóka, konzervatív liberalizmusához hozzáidomult fiatal tudós megpróbálja magát lassanként eloldozni ettől és elindulni egy olyan úton, amely egy frissebb, igazabb irodalom- és világszemléletet ígér. Ezen az úton először a német szellemtörténet egy változatához szegeződik, ezt párosítja a pszichoanalízisből vett elemekkel, próbálja meg kiegészíteni, korrigálni a szociológiai szemlélettel, beoltani, dúsítani Kerényi mítosztanával. Az új felismerések megfogalmazásának és alkalmazásának mintegy kísérleti terepe éppen a kis könyv.

Az elmélet „álruha", „ürügy" voltát mi sem bizonyítja jobban, mint az értékelés és elmélet éles ellentmondásai. Az elvileg az irracionalizmusra, révületre épített elmélet hívője legélesebben éppen a vitalizmus, az irracionalizmus, az ösztönvilág előretörése ellen kel ki (például D. H. Lawrence-et tárgyalva és természetesen a német náci-irodalom akkor már látható kezdeteiről szólva is). A racionalista-humanista győz így is az irracionalizmussal játszó elmélet felett.

És már a kortárs kritikusok jelentős része is észrevette, hogy a *Hétköznapok és csodák* regényértékelései, egyes írókról adott portréi milyen szellemesek, olykor milyen telibe találóak, megvilágítók. S valóban, ma is átsugárzik a kis könyv lapjain a friss élmény forrósága, az irodalom belső ismerete, a pontos értékelés, elhelyezés képessége. Sok elem és megfigyelés van az egyes értékelésekben, ami ma is gondolkodásra késztet, arra, hogy egyes ítéleteinket felülvizsgáljuk.

Mindenekelőtt: mi, ahogy ma mondanók, a kis könyv „vonala", értékelési hangsúlya? A Marcel Proust–Thomas Mann vonulat; ezt emeli legmagasabbra, s ehhez kisebb érzelmi hangsúllyal az új angol regény, mindenekelőtt Aldous Huxley járul s olyan művek, mint Arnold Zweig *Grisa őrmester*-e. Ez a „fővonal", ez az értékelési sorrend közös azzal, amely a harmincas évek magyar baloldali értelmiségének sajátja volt; így Bálint György értékrendszerének is tengelye, ilyen szempontból a magyar antifasiszta értelmiség egyik jellegzetes szellemi magatartásformája is. A mai marxista értékelés is (részint Lukács György, részint, de tőle nem függetlenül a szovjet irodalomkutatás nyomán) – a Thomas Mann-életművet tartja a kor

polgári humanista irodalma egyik csúcsának. Igaz, a Szerb Antal kedvelte „csodá"-t már nem látja művében – de ahogyan Thomas Mann írói erejét, korfestő nagyságát s harcos humanizmusát Szerb jellemzi, azzal maradéktalanul egyetérthetünk. S Proust? A marxista értékelés itt árnyalásra szorul: meg kell kísérelnünk megérteni, miért jelentett a prousti mű írók és olvasók annyi nemzedéke számára felszabadító és továbblendítő élményt – talán jobban fogjuk látni, mi mindent köszönhet neki az utána következő egész próza, s azt is, hogy egyes vívmányai mint gazdagították és gazdagítják a szocialista realista irodalmat is. S talán nemcsak az idealista filozófia hatását fogjuk látni időkezelésében s emlékezéstechnikájában, hanem az új valóság megkövetelte új területek megnyitását is. S talán jobban észre tudjuk majd venni Proust rejtetten ironikus, szemérmes, de mélyre hatoló társadalombírálatát – polgárság, arisztokrácia és önmaga ellen irányuló indulatát is, amely ábrázolásban, nyelvi elemekben, alakok rajzában egyképpen megnyilvánul. Persze Proust csak azoknak nyílik meg, akik végigolvasták, akik az egész művet tudják látni, akik képesek *A megtalált idő*-től visszafelé szemlélni *Az eltűnt idő*-t is...

A mai nyugat-európai irodalomtörténet is Proustot tartja az egyik alapkőnek – de Prousthoz „vonalként" hozzátársítja Kafkát és Joyce-t. Kafka nem szerepel Szerb kis könyvében, talán mert nem is tartotta saját korabeli regényírónak; a Kafka-élmény őt és kortársait még nem érintette mélyen, az érett világirodalomtörténetben is csak néhány sor szól Kafkáról. Joyce-szal szemben elutasító az álláspontja – mint ahogy elutasító mindavval szemben, amit formátlannak, amit értelmetlennek és széthullónak tart. Még később is lényegében „blöff"nek minősíti az *Ulysses*-t. Ez az irányultság, amely Mannt és Proustot nem Joyce és Kafka felé társítja, hanem az intellektuálisabb, racionalistább angol regény felé, a kor magyar baloldali humanista értelmiségének sajátossága – és azt jelzi, hogy a fasizmus és a háború ellen nem a végleges nihilben, hanem értelmes megoldásokat kínáló eszmék és művek felé kerestek támaszt.

Egy másik vonás, amely Szerb Antal értékelését megkülönbözteti egyes kortársaiétól, az az ún. weimari német prózairodalom iránti

bizalmatlansága. A kor baloldali értelmisége egy részének kedves olvasmányait, Erich Kästner *Fabian*-ját, Alfred Döblin *Berlin Alexanderplatz*-át, Lion Feuchtwanger addigi könyveit is kevésre tartja. Felületesnek, divatszerűnek ítéli őket – kegyetlen-ironikus szavakkal bánik el legtöbbükkel. Van ebben az értékelésben bizonyos „filoszos", arisztokratikus fölény – ott van a hagyományos némettel szemben az angol tájékozódás –, de értékelései itt is helyes s meggondolkoztató képet rajzolnak ki – valóban sok divatos szentimentalizmust, álfilozófiát, felületi modernséget, külsőséget tartalmaznak ezek az akkor nálunk is oly népszerű művek. És tegyük hozzá: Feuchtwanger és Kästner későbbi tiszteletre méltó és bátor politikai álláspontja sem teszi visszamenőleg jobbá könyveiket.

Ezekben a vonásokban tehát Szerb Antal könyve az értékelésekben kibontakozó értékrendben haladóbb, előremutatóbb, humanistább – általában „baloldalibb" az akkori s a mai polgári értékeléseknél, és annál is, ahogy kortársai még akkor radikálisnak, baloldalinak tartott egy része látta az irodalmat. Más kérdésekben viszont ez a szemlélet konzervatívabb és arisztokratikusabb, mint baloldalibb barátaié.

Így „csoda"-elméletéből, a szabályos „kartéziánus", tehát kritikai realista regény iránti bizalmatlanságból magyarázható ekkor még nála Roger Martin du Gard lebecsülése. Igaz: *A Thibault-család* arányai csak 1935 után kezdtek kibontakozni igazán, és Szerb Antal, Halász Gábor és mások csak ezután kezdik ismét felismerni a mindent átfogó totális realizmus változatlan lehetőségeit. A *Világirodalom története* elmélyült és méltó értékelést ad a *Thibault-család*ról. De a *Hétköznapok* nyújtotta képet még csonkának érezzük: a Proust–Mann-vonal meghosszabbítása Martin du Gard felé a mi számunkra már természetesebb lenne.

Még feltűnőbb – s nehezebben magyarázható – André Malraux feltűnően hűvös kezelése. Malraux 1935 körül már közreadta azt a három könyvét (a *Hódítók*-at, a *Királyok útjá*-t és az *Emberi sorsok*-at), amelyekkel világhírnevét megalapozta, amelyekkel a kor baloldali irodalmának élvonalába került, közülük kettő nálunk is ismert volt. Ismét csak Szerb Antal kortársaira kell hivatkoznunk:

a magyar baloldali értelmiség radikálisabb, a szocializmushoz közel álló részének – Bálint Györgynek, a *Gondolat* körének kedves olvasmányai voltak ezek a könyvek. Nem kétséges: Szerbet nem annyira esztétikai, kritikai előítéletek vezették Malraux lebecsülésében, hanem a fasizmus és a szocializmus ellenében is kikovácsolódó „burzsoá" ideál, amelynek jegyében – még óvó mozdulattal – távol tartotta magától ezeket az akkori viszonyok között túlságosan is aktivizáló, felkavaró, „mozgalmi" könyveket.

Hasonló indítéka, de némileg több esztétikai indokoltsága van annak, ahogyan Szerb Antal a korában oly olvasott amerikai naturalistákat, tehát főleg Theodore Dreisert, Upton Sinclairt elutasítja. Megértjük viszolygását a sematikus, az egyszerűsítő, a proletkultos módszerektől, a „fehéren feketén" festéstől, amelyet Upton Sinclairnél s olykor még Theodore Dreisernél is lát. De Szerb Antal nemcsak ezt utasítja el bennük – hanem azt is, amit „amerikanizmus"-nak érez, az indulatok nyers és erős festését, a társadalmi indulatot, a forradalmi lázat. Ebben ismét csak az egyelőre bizakodó optimizmussal viselt „polgár" magatartásához hű. Amit „amerikanizmus"-nak nevez, s veszélyesnek érez, az még ekkor feloldhatatlanul egyesíti a monopolkapitalizmust, az elgépiesedést, a nyílt vagy rejtett tőkediktatúrát és az ellene irányuló tömegmozgalmat. A kor humanista polgára tesz még itt egyenlőségjelet két egymással szembeszegülő hatalom közt.

A *Hétköznapok és csodák* tehát a harmincas évek elejének világirodalmáról a ma értékelésével sok ponton egyező, más pontokon attól elütő képet rajzol. A húszas évekről, a közvetlenül megelőző évtizedekről, úgy érezzük, találóbbat és pontosabbat: ahogyan Szerb Antal a „neofrivolitás" korát jellemzi, az telibe találó, ma is érvényes, érzékeny korleírás – a ma irodalomtörténete is így látja e tünékeny éveket, az „Illúziók éveit". És éles szemének, felfedezőkedvének köszönhető, hogy elsőnek vagy csaknem elsőnek, mindenesetre leghatásosabban hívta fel a figyelmet Musilra, a fiatal Faulknerre, A. Seghers első nagy könyvére és másokra. Igazzal s tévessel együtt is: szellemi élmény és kaland volt a *Hétköznapok és csodák;* mert akik olvasták, azokat vitára, együttolvasásra vagy ellenzésre

ingerelte. Nem volt tankönyv, nem hivatalos vélemény – egy szabad szellemű, fiatal, útját kereső értelmiségi vallomása volt. S amikor „balról" megdicsérték, mint a *Szocializmus* cikkírója, vagy Bálint György, vagy megrótták, mint Remenyik Zsigmond a *Gondolat*-ban – alapjában mint lehető szövetségessel gondoltak vele.

II.

Útkeresés, új és új megoldások kutatása jellemezte Szerb Antal, az igényes és nyugtalan intellektuel egész életútját továbbra is – csak egyre sötétebb, egyre nehezebb körülmények közt. S későbbi nagy művei, a *Világirodalomtörténet, A Pendragon-legenda, A királyné nyaklánca* mellett a megoldáskeresésről, szinte védekezve támadásról tanúskodnak azok az újságcikkek is, amelyeket ugyancsak e kötet gyűjt első ízben egybe. És ez a néhány, most újabban előkerült tanulmány, cikk, feljegyzés Szerb Antal életművén túlmenően ismét csak a magyar értelmiség egy egész csoportjának útjára vet fényt. Az itt közölt első tanulmány, a *Középosztály és irodalom* kelte még: 1934 – tehát két évvel a *Hétköznapok és csodák* megjelenése előttről való. Szerb Antal *Magyar irodalomtörténet*-e éppen hogy napvilágot látott, hatalmas vihar csapott fel körülötte, helyeslő és elítélő bírálatok özöne. Szerzője úgy érzi, itt az ideje, hogy megkísérelje helyét a magyar tudományos életben pontosan meghatározni. Már utaltunk arra, hogyan érkezik el a német szellemtörténethez, hogyan módosítja és elegyíti más gondolatrendszerekből vett elemekkel, hogy a világ és az irodalom bonyolult jelenségei között eligazodjon. S ha politikai helyét akarnánk ez idő tájt meghatározni, akkor valahol a *Magyar Szemle* tájékán kellene kereskednünk – ez az európai szintű, elegáns konzervatív liberalizmus vonzza leginkább, az a magatartásforma, amely úgy tűnik, menedék a kor polgára számára is, s egyúttal egy nyugat-európai értelemben vett polgárság ideológiája lehet.

Ez a konzervatív liberális ideológia – amelynek persze számtalan árnyalata van – élesen szembeszállt az „urbánus" és „radikális" jellegű baloldallal, s a marxizmussal is, és kezdettől fogva szemben-

állt az ellenforradalmi korszak húszas éveinek „népi" jellegű ideológiáival. És csak amikor a *Válasz*-ban egy tágabb koncepció kezdett kibontakozni, vett részt Szerb Antal a folyóirat munkájában. Mindenesetre bizalmatlanul és némi lekezelő fölénnyel szemlélte a népi mítoszt, a parasztkultuszt – a nép szerepének túlértékelését látta egyes írásokban. S amikor Szerb Antal itt közölt *Középosztály és irodalom* c. cikkében válaszol az irodalomtörténetét ért bírálatokra, a nép szerepének értékeléséről vitatkozik. Komplex kérdés: egyrészről védekezik Szabó Dezső és a jobboldali népiesség, a korszak „parasztmítosz"-a, frázissá csépelt népi ideológiája ellen is, szembeállítva vele egy elképzelt és kívánt „nyugat-európai" szintű polgári fejlődést. „Középosztály"-t szeretne látni, ezt keresi a magyar múltban és jelenben; elképzelését az angol fejlődésből s némiképpen a húszas évek vége Szekfű Gyulájának műveiből meríti. Ez „középosztály"-képnek éppúgy illúzió és fikció volt – s éppúgy szétfoszlott utóbb, mint Márai Sándor „polgár"-a. Ekkor azonban Szerb Antal ez ideál bűvöletében a valódi népi értékeket sem látja meg, azt a művészi erőt s tehetséget, amely a népdalban, a népi tehetségekben rejlik – s még nem veszi egészen észre, hogy egy bartóki vagy kodályi út, a valódi népi kultúrára építő magas kultúra modellje is lehet humánus, demokratikus, s lehet antifasiszta jellegű. Ebben a kérdésben azonban, a kor nyomására is, barátai hatására is, utóbb hajlékonyabb lesz, s bár változatlanul a középosztály nyugat-európai értelemben vett ideálját védi, az általa szervezett Irodalomtudományi Társaságban már a „népibb", a népi értékek iránt fogékonyabb tudósokat is tömöríti. Érdekes dokumentum a IV. részben közölt, pohárköszöntő formájában elmondott beszámoló a Társaság munkájáról. Egyedülálló alkalom volt ez a néhány hónap arra, hogy a magyar kritika, irodalomtudomány fiatalabb nemzedékét tömörítse – magasszintű, a hivatalos tudományossággal szembenálló, új utakat kereső tudósgárdát hozzon össze. A kor, a meglevő belső feszültségek – amelyek alapjában véve a magyar társadalom belső erővonalait mintázták – hamar szétszórták a tömörülést. Ám jellemző Szerb Antal 1935-ös állásfoglalása: most már közel érzi magát a *Válasz*-hoz, s fő célnak az irodalom „nemzetpedagógiai" szempontú művelését

tartja – a magyar önismeretre való nevelést, a magyar „eidosz" kutatását. Az eidoszkutatás, a nemzeti önismeret, mint a nemzeti lényeg megtalálásának eszköze – szellemtörténeti ihletésű, fogantatású jelszavak, amelyeket Magyarországon Kerényi Károly és Németh László művei egymásra utalva erősítettek fel – ám látnunk kell, hogy egy adott történelmi időpontban, a német fasizmus előretörése idején, ez a törekvés is antifasiszta bástyává vált, a nemzeti függetlenség megvédelmezésének egyik eszközévé. Az Irodalomtudományi Társaság kezdeményeit utóbb folytató Magyarságtudományi Intézet, a Magyar Nemzet és egész köre ezzel az ideológiával próbált sáncot építeni a német befolyás ellen.

Szerb Antal, a humanista, a „szép játékra" termett intellektuel is egyre inkább szembekerül hát a kor meztelenül kegyetlen erőivel. Mert egymás után dőlnek romba a védőbástyák: a hivatalos tudományosságé, a konzervatív liberalizmusé is – s leomlani készül a sebtiben emelt baloldali népfront, és a baloldali népiesség végvára is, amelynek Szerb Antal mindvégig inkább csak kívülről nézője maradt. S ebben a helyzetben Szerb Antal is, mint annyi más társa, egyedül marad, magányossá lesz, s egyre védtelenebbnek érzi magát. Ennek a fokozódó magánynak, veszélyeztetettség-érzetnek, a levegő fagyossá válásának sok jele van ott művében – abban, ahogyan irodalmi tényekkel, folyamatokkal szembenéz. Van azonban egy közvetlen vallomás is róla: ez *A harmadik torony*, a *Nyugat* 1937-es évfolyamában megjelent s ugyancsak most itt, először közölt olasz útinapló. Megejtő írás: soha ilyen közel nem állt hozzá az olasz táj varázsa – búcsú ez, Európa városaitól és tájaitól, mielőtt végleg bezárulnának a kapuk, s mielőtt bomba pusztítja el a tájakat. Ilyen búcsúzó esszéknek, verseknek egész sorát írták ekkor a magyar írók – Cs. Szabó *Doveri átkelés*-e, Márai Sándor *Napnyugati őrjárat*-a, Illyés Gyula franciaországi útijegyzetei vagy Radnóti Miklós párizsi versei: néhány példa. Búcsú és egyúttal minden eddiginél mélyebb megértés Szerb Antal útinaplója is: olasz táj, történelem, művészet és vallástörténet bensőséges egységben fonódik össze – s Szerb Antal legjobb tulajdonságai érvényesülnek benne: az ismeretanyag fitogtatás nélküli, könnyed kezelése; az a mód, ahogyan az olvasót

szinte kézenfogva bevezeti a kultúra titkaiba. Iróniája és önirónia ritkán tündökölt így; mert ugyanakkor ironikus vallomás *A harmadik torony;* a „polgár"-é, önmagáról, a világról, a körülményekről, az olasz nép mindennapi életéről. S ott a polgár önmagát féltése is, az egyéniség, az individuum őrzése, a tömegektől, az eltömegesedéstől való rettegés. Az olasz fasizmusban éppen ezt látja: a tömegek uralmát, a nép elaljasodását, eldurvulását, s ettől félti a világot s önmagát. Egyenlőségjelet tesz, még akkor is – hűen a liberális polgár már kissé kényszeredetten, sok öngúnnyal, de még változatlanul viselt maszkjához – a különféle irányú „tömeguralmak" közt, és gép, sebesség, pénzuralom, fasizmus és távolról szemlélt bolsevizmus egyforma veszéllyé válnak. Történelmileg tévesnek bizonyult álláspont – s azt neki is meg kell látnia – a keserves és szörnyű években. De ne feledjük: az 1937-es szemlélő, az utazó, a turista nem volt otthonos a politikai tömegmozgalmakban, s az abesszíniai háború első évének Olaszországát még valóban egységesnek láthatta. És azt se feledjük, hogy a fasizmus bonyolult történetének éppen egyik fájó alapproblémája, hogyan tudta, ha időlegesen is, a népesség nagy tömegeit maga mellé állítani. Szerb Antal, mint annyi más kortársa, a nyilasmozgalom 1939 körüli terjedésében is a „tömegek lázadása" ortegai tételének bizonyítékát látta; s a ma történetírásának – más gazdasági, társadalmi s tömegpszichológiai okokkal magyarázva ezt, de – ugyancsak e mozgalom tömegméretűvé válásával kell foglalkoznia. Éppen ekkor, 1937-ben, evvel, tehát a tömegek árulásának kérdésével viaskodott József Attila is; cikkeiben éppúgy, mint a *Március* vagy az *Ős patkány* kétségbeesett kiáltásában.

Ám a történelem kérlelhetetlen volt – s a kapuk valóban bezárulnak. Elkövetkezett 1939 – a második világháború kezdete, majd Magyarország teljes csatlakozása a tengelyhatalmakhoz, Párizs megszállása, majd elkövetkezett 1941 is – a szovjetellenes háború. Az égbolt valóban teljesen elsötétedett. S ez utolsó, vészes években kezdett kialakulni lassanként Szerb Antal antifasiszta álláspontja, kezdtek benne megérni az új felismerések. *A varázsló eltöri pálcáját* – ezen a címen gyűjtötték össze ez idő tájt írt cikkeit, miniatűr esszéit, s Kardos László megírta már, mennyiben és milyen módon tiltakoz-

nak ezek az igénytelennek látszó, ujjgyakorlatnak tűnő kisebb írások a kor ellen, a fasizmus és a barbárság erői ellen; írtak már arról is, hogyan mutatkozik meg az új látásmód utolsó nagy művében, *A világirodalom története*-ben, s arról is, hogyan került már közel a forradalom eszméjéhez *A királyné nyaklánca*-ban. Ugyanezt a folyamatot kísérhetjük nyomon 1939-től írt cikkeiben – amelyek közül egynéhányat ugyancsak itt gyűjtünk először egybe. Mindmegannyi kísérlet arra, hogyan lehetne a szellemi népfront keretén belül egy alapjában liberális ideológiájú, de az eddiginél harcosabb, baloldalibb álláspontot kialakítani. Most már az addig ironikus-megértően szemlélt Szabó Dezsőt is helyeslőleg idézi, mert a „magyar faj" gondolata az adott időpontban németellenes is – még hisz a középosztály egy elképzelt, de Magyarországon soha nem létezett „angolos" ideáltípusában – de már nem retteg sem a politizáló művészettől, sem a harcos tömegektől, Petőfiről, és József Attiláról szóló sorai tanúskodnak róla. Ragaszkodva hát régi ideáljaihoz van útban újak keresése felé. Az e korban keletkezett írásokat (s nemcsak a Szerb Antaléit) sajátos kulcsrendszer szerint kell olvasni, mintegy „áttranszformálva" mondataikat: amikor pl. az Ady-cikkben az „efemer politika" ellen szól, a nemzeti illúziók ellen – s evvel szemben emeli ki, ami benne „örök": akkor az olvasó világosan tudta: a jobboldali és szélsőbaloldali tömegmozgalmak handabandázása, nacionalista demagógiája ellen beszél – és amikor Adyból a Drang nach Westen-t emelte ki, a II. világháború frontjain foglalt állást. A kutatásnak még feladata, hogy műveket, irodalmi cikkeket és politikai írásokat egységben vizsgálva rajzolja meg Szerb Antal ez éveinek képét.

Ehhez a komplexebb, bonyolultabb képhez, egy jelentős, napjainkban is szellemi izgalmat kiváltó tudós egyéniség képének megrajzolásához ad segítséget ez a kiadás. S az eddig ismert cikkekkel s tanulmányokkal együtt pedig talán teljesebbé teszi az olvasóban egy nagy magyar irodalomtudós képét: akinek az irodalom legszemélyesebb magánügye, szenvedélyes játéka s ugyanakkor élet-halál ügye volt, aki egyszerre tudta magáévá élni és távolról értékelően szemlélni az irodalmat, ezt a már akkor is, azóta is bonyolult, oly rejtélyes, oly személyes hálózatot.

SZABOLCSI MIKLÓS

A tanulmányok jegyzetei az egyes tanulmányok után találhatók.

I.

GONDOLATOK A KÖNYVTÁRBAN

KÖLCSEY

Emberi tudomány legfőbb célja maga az ember. Ez a pont, mely körül minden vizsgálataink, törekedéseink kisebb-nagyobb körben forognak.

Kölcsey: *Parainesis*

Kölcsey Ferencről beszélvén, valamennyi irodalomtörténetíró és kritikus három jellemző vonását szokta kiemelni: 1. szentimentalizmusát, 2. magas szárnyalású, nem földies, éterikus idealizmusát, 3. borongó hazaszeretetét. Kölcseynek ezek a tulajdonságai átmentek az irodalmi köztudatba, és legfontosabb alkotórészei annak a képnek, mely Kölcsey alakjáról él bennünk. Az a kép, mely jelentékeny és olvasott költőről egy évszázad múlva az irodalmi köztudatban él, ritkán szokott helytelen lenni: hiszen egyrészt a nemzet legkiválóbb kritikusainak a véleményéből szűrődött le, másrészt, ha nagy költőről van szó, bizonyos kollektív lelkesedés volt, mely a nagy kritikusok véleményét mintegy irodalmi meggyőződéssé szentesítette: a kollektív lelkesedés intuíciója pedig sokszor olyan igazságokat tud megtalálni, melyek a gondolkodó, boncolgató értelem számára megközelíthetetlenek.

Nincsen tehát semmi okunk kételkedni a köztudatban élő Kölcsey-kép helyességében, és eleve abból indulunk ki, hogy Kölcseyre vonatkozó megállapításaink végső eredményben azok lesznek, amelyeket úgyszólván mindenki tud. Az ilyen megállapítások, hogy pl. Kölcsey szentimentális, miután állandósulnak és vitára többé nem adnak okot, lassanként sémává, frázissá válnak; igazságtartalmuk nem csökken ugyan, de elhalványodik, elveszti elevenségét; amikor az ember kimondja, voltaképpen nem gondol semmire. A legtöbb, immár iskolássá vált irodalomtörténeti megállapítást ez a veszély fenyegeti.

Ilyenkor szükséges a megállapításokat revízió alá venni, és ha helyeseknek bizonyulnak, új élettel, új vérrel tölteni meg a sémát, újra igazzá tenni igazság voltukat. Meg kell tehát vizsgálni, mit tesz

az voltaképpen, hogy Kölcsey szentimentális; mi ennek a kifejezésnek az eleven, nem könyvszerű értelme, és mit jelent ez ma, látásunk, szellemtörténeti fölfogásunk mai módja szerint. Mert az ilyen kifejezésnek, mint szentimentalizmus, van ugyan egy állandó, objektív tartalma, és ez definiálhatatlan; de koronként változik ennek a tartalomnak az értéke, színezete, kiterjedése, és más és más oldalát tartjuk lényegesnek. Pl. éppen a szentimentalizmus szó a XIX. század elején valami nagyon értékes dolog megkülönböztetéséül szolgált, a XIX. század közepétől kezdve pedig ellenkezőleg, bizonyos komikus és lenézett mellékzönge tapadt hozzá.

1. Kölcsey szentimentalizmusa

A szentimentalizmus szó jelentésében meg kell különböztetnünk mindenekelőtt a szó történelmi és a szó örök emberi értelmét. Történetileg jelent egy szellemi áramlatot, mely a XVIII. század közepén keletkezik, és Rousseau-t szoktuk szellemi ősének tartani; legteljesebb kifejlődését az irodalomban Goethe Wertherjével éri el; a XIX. század elején lassanként felszívódik a végtelenül összetett romantikus mozgalomba, mint annak egyik kitevője, a XIX. század közepének realisztikus-pozitivista áramlatai azután olyannyira gúny tárgyává teszik, és háttérbe szorítják, hogy megszűnik komoly szellemtörténeti tényező lenni, de tovább él, mint a vallásos rendszer mellett és alatt az ősibb babona.

De a szentimentalizmus szónak ez a jelentősége inkább csak a szakember előtt ismeretes: a köztudatban a szónak általánosabb, mélyebb és örök emberibb értelme él. A szentimentalizmus szó ebben az értelemben jelenti az embernek azt a sajátságát, hogy érezni akar az érzés kedvéért. Tiszteletben tartja érzelmeit, sőt keresi, kultiválja azokat. Ezt az emberi sajátosságot felismerte már Szent Ágoston is; talán ő volt az első, aki mibenlétével és morális értékével foglalkozott, és az első, aki nevet adott neki. Szent Ágoston *Libido Sentiendi*-nek nevezi, amikor az emberek színházba járnak, hogy ott fiktív idegen bánatoktól megilletve könnyeket ontsanak,

bánkódjanak, szóval érzelmeket indítsanak fel magukban, melyeknek voltaképpen semmiféle céljuk rájuk nézve nincsen, életükkel szerves kapcsolatban nincsenek; pusztán az érzelem kedvéért akarnak érezni. Szent Ágoston zseniális elnevezése már a definíciót is magában foglalja: Libido Sentiendi, vágyódás az érzelem után, az érzelem megkívánása – tehát nem érzelem, hanem csak vágyódás az érzelem után. Ebben szokták a szentimentalizmus mivoltát félreismerni: érzelemnek fogják fel, túlságosan érzelemnek, holott éppen ellenkezőleg, a szentimentalizmus az érzelem hiányából indul ki, hiszen az után szoktunk vágyódni, amink nincs. Erős érzelmi életet élő, nagy szenvedélyek által sodort emberek nem lehetnek szentimentálisak. A szentimentalizmus előfeltétele az érzelmek megcsökkentettsége, korlátozottsága túlságos intellektuális kifejlődés, társadalmi sémák vagy természetes érzelmi szegénység stb. miatt.

A szentimentalizmusnak végtelenül sok válfaja van, a reménytelen szerelem magasztos, Petrarca-szerű kultuszától az operetthercegnő bánatáig, a számtalan előfeltevésnek és az emberek értékbeli különbségeinek megfelelően. Bennünket csak az az igen magasrendű fajtája foglalkoztat, amely Kölcsey költői működésében megvalósult.

Kölcsey szentimentalizmusáról tudjuk, hogy nála egybeesik a szó történelmi és örök emberi jelentősége; abban a korban élt, abba a költősorozatba tartozik, melyben a Líbido Sentiendi szellemtörténeti megjelenési formáját elérte. Az ő szentimentalizmusának előfeltevései ugyanazok, mint a sorozat többi tagjáé: *a túlságosan erős értelmi élet bénítólag hat érzelmi világára;* mivel pedig ennek hátrányát érzi, létrejön a Libido Sentiendi.

Tételünk első pillanatra paradoxnak tetszik; megszoktuk szentimentális alatt valami érzelemárban úszó embert gondolni, és itt azt mondjuk, hogy éppen megcsökkentett érzelmi élet hozza létre a szentimentalizmust. Merész állításunk bizonyítására és illusztrálására be kell mutatnunk Kölcsey gyermekkori és ifjúkori fejlődését. Kölcsey ugyanis gyermekkorában igen erős érzelmi életet élt, de ezt ifjúkorában kifejlődött gondolkodó hajlama megcsökkentette; szentimentalizmusa akkor keletkezett, amikor felébredt benne a vágy gyermekkora és gyermekkorának érzelmi ereje után.

Kölcsey gyermekkorát egységes, mély, mindent átható érzelmi élet tölti be. Azok az emlékek, melyek Kölcsey gyermekkoráról fennmaradtak: a költő visszaemlékezései, anekdoták stb. elégségesek arra, hogy felismerjük ennek a gyermekkornak különös és jellemző vonását: ez a szomorúság. Ez a gyermekkor nem volt az ártatlan álmok, magában nyugvó öntudatlan boldogság kora, amint a gyermekkor képe a már nem gyermek ember lelkében élni szokott. – A szomorúság ott borongott a gyermekkor kertje fölött.

Kölcsey gyermekkorát különböző külső események tették szomorúvá, a legfontosabbak, amelyekről mi is tudunk. Első csapás volt apja halála, mégpedig olyan körülmények között, melyek bizonyára eltörölhetetlen benyomást tettek a gyermekre: egy őrült asszonnyal való küzdelme rázta meg annyira belsejét, hogy rövid időre rá meghalt; és a gyermek életébe a gyermeki fájdalom kényszerű átélésén keresztül bevonult az irracionális, félelmes és sorsszerű hatalmak tudata, melynek nyomasztó súlya alól ezentúl nem menekülhetett.

Azután elveszítette fél szemét, és ezáltal testszerűen is elkülönböződött a többi embertől; fél szeme mindegyre figyelmeztette őt is, környezetét is, hogy nem olyan, mint a többiek, s ezzel kezdetét vette magányossága.

Azután elvesztette édesanyját, akit olyannyira szeretett, hogy még 1832-ben is versben fordul vigasztalásért immáron túlvilági alakjához – teljesen elárvult, és a magányosság minden súlyával ránehezedett.

Mindezek és bizonyára sok minden más, amiről nem tudunk, okot és tartalmat adtak a gyermek Kölcsey szomorúságának. De nem szabad ezeket a külső eseményeket túlságosan sokra becsülni. Lehet, hogy Kölcsey gyermekkora szomorú lett volna anélkül is, hogy ezek történtek volna vele. Ő azok közé tartozott, akik kiválasztattak a szenvedésre, mert szenvedésképesebbek, mint más. Lelkük egészen ösztönösen a szenvedés felé fordul, mintegy kinyílik virágként a szenvedés számára, és a sors eleve meghajtott fejükre szívesebben ejti csapásait. Ha ezek a csapások nem érték volna, bizonyára mások jöttek volna helyettük, és ha nem jöttek volna, Kölcsey kisebb okokon szenvedett volna ugyanannyit. Az ember csak annyit szen-

ved, amennyi szenvedésre képes, és annyit viszont okvetlenül szenved, szinte sorsától függetlenül. Kihív, magára kényszerít a sorstól annyi szenvedést, amennyinek befogadására és átélésére képes. Mert Kölcsey nagyobb szenvedésre volt képes, többet is szenvedett. Ennek a nagy szenvedésképességnek maga is tudatában volt. „Nekem mindig csudálatos hajlandóságom volt áldozatok alá vetni a szívemet", írja Szemerének, „azért-e, mert akkor, amikor lehetett volna, s úgy, amint lehetett volna, szerencsés lenni nem tudott? Azért-e, mert a temérdek sokat, miket a szív kíván, elérni lehetetlen volt, kevés pedig inkább nem kellett? Az ég tudja! Elég, hogy én akart és keresett áldozatokkal s nélkülözésekkel gyötörtem magamat az élet legszebb szakaszán; ez engem a hipochondria sötétségéhez siettetett". Valóban Kölcsey szenvedésképessége később a szenvedés megkívánásává fejlődött és ez hipochonderré tette, aki apró dolgokat nagy csapásnak nézett, hogy szenvedhessen a szenvedésért.

A hipochondria a gyermekben bizonnyal nem volt még meg, de a szenvedésben már akkor is otthonosabban érezte magát, semmint az örömben. Az örömöt, a gyermeki játékos örömöt alig ismerte – már akkor is magányszerető volt, mint férfikorában. Sőt: gyermekkorában, amikor gondolatainak expanzív ereje, a magát-közlés vágya és a mindennapi élet társas szükségletei nem kényszerítették az emberek közé, és szabadon követhette belső törvényét, még sokkal magányosabb volt, mint később; olyannyira, hogy az ifjú Kölcsey Szemeréhez írt egyik levelében csodálkozva emlékezik meg, milyen teljes elhagyatottságban élt egykor mint gyermek, erdőkben, mezőkön heverészve és nem beszélve senkivel – olyan teljes magányban, melyet később még az ő remetetermészete sem bírt volna elviselni.

Kölcsey gyermekkori érzelmi életének legnagyobbszabású mozzanata első és talán utolsó szerelme. Többet erről nem tudunk, mint amennyit maga írt autobiografikus levelében Szemerének, de ez a pár sor csodálatos diszkréciójával nagyon sokat mond. „Anyám halála után mindjárt érzettem a legelső mozdulatot keblemben (amennyire emlékszem). Bánatos vala az érzés, de szelíd. Egy papirosra írám föl a Bölönyi Ágnes nevét és még egyet, még egy nevet, mely nekem most is, 43-ik évemben oly kedves, mint a 11 éves

gyermeknek vala. De e név szentebb, mint ide írhassam; szentebb, mint a közönség e tárgyról valamit tudhasson. Talán valaha, midőn nem leszek, fog a maradék írásaim közt egy-két szót találni, a mi legfellebb csak a psychologgnak, vagy annak, ki dalaimat még akkor is örömmel olvasni fogja, lehet érdekes. Azonban e vonás a később kifejlett szentimentalizmusra nézve neked kulcsot adhat. Tudnod kell, hogy anyám neve és az a másik egyforma, legalább egymásba olvadó érzést hoztak elő." – Ennyit tudunk Kölcsey élményéről; még egy levelében említi: „Az avatatlanok előtt titok az én kedveltjeimnek nevek" (Szemeréhez, 1820. november 25.). Azonkívül talán a Czelesztina-emlékbeszéd az egyetlen mű, melyet közvetlenül erre az élményre lehetne visszavezetni, de ezt is csak föltételesen.

Annyi bizonyos, hogy Kölcsey már tizenegy éves korában szeretett egy nála idősebb nőt (csakis így lehetséges, hogy anyja emlékével összeforrott), és hogy ezt a szeretett alakot elvesztette, élete végéig tiszteletben tartva emlékét. Hogy ki volt, nem tudjuk, sem pedig Kölcsey első szerelmének históriáját. Ha az az „egy-két szó" még előkerülne, bizonyára sok minden világossá lenne Kölcsey munkáiban, egyes verseit sokkal mélyebben értenők, és talán alkotása egészének belső szerkezetét is. De Kölcsey alakjának megismerése talán nem fontos, mert azt, ami Kölcsey gyermekkori, centrális élményében rendkívüli, sorsdöntő és Kölcsey mivoltát kinyilvánító, így is látjuk.

Hogy egy tizenegy éves gyermek szerelmes, nem meglepetésszerű, az sem, hogy jóval idősebbe; azt lehetne mondani, hogy természetes is: anyja halála után be kellett valahogy tölteni az űrt, mely gyöngédség után sóvárgó szívében nyílt, és amikor talált egy nőalakot, aki anyjához hasonlóan jó és szeretetre méltó volt, gyermeki szíve minden ragaszkodásával feléje fordult; ebben nincs semmi csodálatos.

A csodálatos az, hogy ezt 43 éves korában említi (jóformán ekkor említi először), és hogy akkor hogyan említi. Ugyanis mindjárt első pillanatban szembetűnik, hogy Kölcsey nem úgy emlékszik meg első szerelméről, mint valami idillikus gyermektörténetről, mosolyogva és sajnálkozva a boldog idők hirtelen tovatűnte fölött; Kölcsey

sajátos klasszikusan merev komolyságával ír róla, és teljesen szolidárisnak vallja magát a gyermek Kölcseyvel ebben az érzésben: „most is, 43-ik évemben oly kedves, mint a 11 éves gyermeknek vala. De e név szentebb, mint ideírhassam."

Tehát az az élmény, melyet gyermekéveiben nyert, elkísérte egész életen át, és költészetének alaphangja maradt: ez mutatja, hogy ez az élmény Kölcseynek valóban legnagyobb élménye volt. Ha nem ez lett volna, nem említette volna az autobiografikus levélben, melynek hideg, objektív számotadása nem tűri semmi egyéb szerelem, asszony felemlítését; tehát Kölcseynek soha többé nem volt szerelme, mely intenzitásban, kihatásban ezt az elsőt megközelítette volna.

Kölcsey számára ez az élmény annyit jelentett, hogy ebben az élményben valósult meg legnyilvánvalóbban, legközvetlenebbül szembenállása a világgal, ebben az élményében találkozott legkevésbé elfátyolozott sorsával, és ennek okából ez az élmény mintegy az összes többi élmény mintaképévé és végső határértékévé vált. Éppen mert ennyire szimbolizálta Kölcsey egész sorsát, hordozta magával egész életén át, mint valami régen hallott, nem egészen értett orákulumot.

Kölcsey centrális élményének teljesen elvont megfogalmazása ez volna: az ideál nem puszta elv, gondolat a költő számára – rövid időre megjelenik életében testet öltve, emberi alakban; magasztosan, fölöttünk állóan, de gyöngéden egyben, mint az anya, megkívánva, de tiszta kívánsággal, mint ahogy a gyermek szeret – és azután elmúlik visszahozhatatlanul, a vágy utána pedig örök. Ebben az élményben minden összeforr, ami Kölcsey érzésvilágát alkotta: eszmei magasra törekvés, az árva és magányos sóvárgása a szeretet után, tisztaság, a mulandóság fájdalma és reménytelen vágyódás valami elveszített után.

Az élmény mélységesen sorsszerű volta abban rejlik, hogy a legelső nagy élmény válik centrálissá. Ezáltal Kölcsey egész további élete valami végzetesen reménytelen arcot nyert: mert ami vágyainak végső értelme volt, teljesen a múltba tartozik, a legrégibb múltba, a gyermekkorba: Kölcsey élete tehát eleve visszafelé, önmaga felé fordult élet, melynek jövője nincs, és minél távolabb él, annál

inkább eltávolodik attól, amit célnak lehetett nevezni. Ily módon Kölcsey romanticizmusa már gyermekkorában megleli a legmegfelelőbb életformát: vágyódni a legabszolútabb vággyal a teljesen elérhetetlen, a múlt után.

Ha a szerelem különböző lehetőségeit csoportosítani akarnók, Kölcsey a dantei szerelem csoportjába kerülne. Ő is, mint Dante, gyermekkorában ismerte meg és gyermekkorában veszítette el azt, akit mindvégig szeretett: és a szeretett lény alakja, megszűnvén földi lenni, erkölcsi ideállá, élete irányítójává és egy végtelen, transzcendens vágy céljává lett. Ez a szerelem a legmagasztosabb minden szerelem között, mert a vágyódás, amelyet kelt, a legvégtelenebb, a legkevesebb földi megtöréssel fut az Abszolút felé, mely minden vágy végső célja. Olyannyira magasztos, hogy ha mást nem tudnánk Kölcsey idealizmusáról, ez az egy elég volna, hogy annak mibenlétét megérzékeltesse: olyannyira magasztos, hogy nem lehet csodálni, ha józan kritikus elmék, mint pl. Gyulai Pálé, kétségbe vonták valódiságát, éppen úgy, mint Beatrice létezését.[1]

Kölcsey szerelme mindazonáltal oly végtelenül különbözik a Danteétól, mint a középkori-katolikus Dante a romantikus-protestáns Kölcseytől. Dante és Beatrice vágyai, mint a párhuzamos vonalak, a végtelenben találkoznak, és Dante szerelme megoldást nyer egy transzcendens világban, a Paradisóban; ezért élete nem reménye vesztett, és szenvedéseire Beatrice túlvilági glóriája hinti fényességét. Kölcsey csak transzcendens vágyakat ismer, de nem transzcendens megoldást; a romantikus vágya és élete eleve reménytelen; magányos futás egy elérhetetlen végtelen felé, mint a parabola különös vonaláé, és útjának homályát nem deríti semmiféle fény.

Mindezzel csak azt akartuk mondani: akinek központi élménye gyermekkorára esik, annak gyermekkora nem lehetett az az idillikus, egyszerű és boldog állapot, amilyennek a gyermekkort általában tartani szokták. Sőt ellenkezőleg: érzelmekben nagyon gazdag kor volt ez a költő számára, érzelmeinek szabad kiérzését ekkor még nem gátolta spekulatív önvizsgáló értelme és életének apró kötelékei, teljesen átengedhette magát a magányosságnak, a szomorúságnak és a szerelemnek.

Mosolygasz ó barát, hogy érett éveimben
Gyulladva festem én az eltünt gyermeket;
Ah most is újulást találok képzetimben
S könnyebb szárnyain bolyong elmém a föld felett.

Így írt Kölcsey *Ideál* című versében. Későbbi vágyódása a gyermekkor után nem az idillikus gyermekkornak szól, hanem annak a kornak, amikor élete a legnagyobb intenzitású volt, mert érzelmeit nem törte meg semmiféle reflexió, amikor a „szív" szép zsarnokuralmát még nem alkotmányozta az „ész".

A debreceni tanulóévek alatt azután kifejlődött Kölcseyben a gondolkodó, majd a gondolkodás öncélúvá válván, a racionalista.

Kölcseyben az irodalomtörténeti kutatás hosszú ideig csak a költőt és ezzel kapcsolatban az erősen érzelmi irányú embert látta, és csak újabb időben foglalkoznak behatóbban a kritikus és teoretikus Kölcseyvel; csak újabban kezd átmenni a köztudatba, hogy Kölcsey elsősorban is gondolkodó ember volt, minden gazdag érzelmi kultúrája mellett is éppen észember volta által különbözik el a legtöbb magyar költőtől. Ő az első magyar költő, aki mélyreható filozófiai tanulmányokkal foglalkozik (utána sincs sok). Ő csaknem az első, aki tudományos nívón álló kritikát ír; az első, aki költészetének elméleti alapvetésével, esztétikai problémákkal foglalkozik; univerzális szellemi érdeklődésébe belekapcsolódnak olyan tudományágak is, melyek a magyar szellem számára úgyszólván teljesen ismeretlenek voltak: történetfilozófia, vallásfilozófia, összehasonlítható mondakutatás és folklór.

Mindez a tudományos foglalatosság minden külső körülmény hozzájárulása nélkül (pl. polgári foglalkozás előírta stúdiumok, tudós társaságba való keveredés, intellektuális hiúság stb.), sőt éppen a külső körülmények ellenére, spontán, egészen belső, gondolkodásra, az Igazság keresésére hivatott lényéből fakadt. Ha ezt tekintetbe vesszük, nem tűnik ellentmondónak, hogy Kölcsey inkább volt gondolkodó, semmint költő.

Amit a Kölcseyvel olyannyira rokon német koraromantikusokról mond Walzel, el lehet mondani Kölcseyről is: a költő válla mögött,

mikor ír, mindig ott áll a gondolkodó. Alig van magyar költő, aki annyi teoretikus meggondoláson keresztül jutna el az alkotáshoz, mint Kölcsey. Sokszor az a benyomásunk, mintha csak esztétikai elveinek illusztrálásául írná verseit. Hogy egyéb példát ne idézzünk, elég, ha ismert hosszú és kínos kísérleteire hivatkozunk, mellyel a magyar népdal „tónját" megnemesíteni próbálta. Soha magyar költő nála tudatosabban nem szemlélte költői fejlődését. Leveleiben az irodalomtörténetíró objektivitásával számol be stílusváltoztatásairól, pontosan megjelölve mindig költői intencióit. Vele született filológus hajlandóságánál fogva állandóan hatásokat keres és talál saját műveiben még olyankor is, amikor azokról szó sem lehet. „Legrégibb verseim Hölty és Salis manierjában írattak, kiket még akkor nem ismertem." (Döbrenteyhez, 1813. november 15.)

Annak, hogy Kölcsey elsősorban gondolkodó természet volt, nem mond ellent az az általánosan ismert vallomás, melyet Kazinczy fölött tartott emlékbeszédében mondott. „De az én lelkem minden ideái összeolvadásban vagynak egymással, s a szív húrjain rezegnek keresztül." Ez nem azt jelenti, hogy eszméi voltaképpen érzelmek, és nem gondolatok – hanem azt, hogy az ő számára az eszme, a gondolat annyira lényéből fakadt, hogy pusztán gondolati mivolta már bizonyos érzelmi velejárókat, örömet, fájdalmat vált ki belőle, mint más emberből a konkrét életjelenségek. Azt jelenti, hogy őneki az eszme a szó szoros értelmében „szívügye". Az eszme nem valami izolált részt képezett lényében, hanem a legszorosabban összeforrt vele. Kölcsey számára eszméi életkérdést jelentenek, sorsa eszméi sorsával dőlt vagy emelkedett, azok közé tartozott, akik „elvéreznek egy gondolaton".

Kölcsey gondolkodó volta bizonnyal debreceni iskolás évei alatt fejlődött ki. A különködő hajlamú, társaságkerülő fiú itt találta meg igazi barátait a könyvekben, igazi játszóterét a gondolat birodalmában. Fennmaradt apró anekdoták ravasz könyvvásárlásokról megőrzik számunkra a gyermekifjú szenvedélyes szeretetét a könyvek iránt. Az újonnan felfedezett szellemiség felkelti az ifjú lappangó pátoszát, érzi, a gondolat, a tudomány az ő ereje, ez az, amiben értékesebb a többinél, ami okot ad neki, hogy a többiektől, a lármásoktól

elkülönüljön. Mert Kölcsey nagyon szeretett kitűnni a tömegből, individualizmusa és feltétlen értékre való törekvése késztette rá. Nem lehet csodálni tehát, hogy az értelmet hovatovább mindenek fölött valónak, legfőbb értéknek tartotta, hiszen mindenkinek az értékrendszerét befolyásolja, hogy miben érzi önmagát értéknek. Így lett Kölcsey racionalistává.

Kölcsey racionalizmusa bizonyos fokig mindvégig megmaradt. Ez megnyilvánul abban, hogy szellemi értékeket, művészetet és tudományt minden más fölé helyezett. A reformációt „Töredékeiben" azért ítéli el, mert az emberiség figyelmét egyoldalúan a valláserkölcsi problémákra irányította, és ezáltal évszázadokra megbénította a tudományok, a „felvilágosodás" útját. „Tantum Religio", írja Pázmányról Kazinczynak. Sajnálja, hogy Pázmány éles eszét és ékesszólását vallási problémákra fordította, ahelyett hogy a tudományok előmenetelén munkálkodott volna. Még politikai felfogásába is mélyen belenyúlt racionalizmusa: a jobbágyok helyzetét elsősorban azért tartja szánandónak, mert nincs alkalmuk szellemi javakat gyűjteni. Röviden utalunk rá, hogy Kölcsey egész politikai rendszere, doctrinaire idealizmusa és liberalizmusa racionalizmusában gyökerezik: minden embernek van értelme, képes igazságokat megismerni; tehát minden ember a benne rejlő lehetőség szerint egyforma – törekedni kell, hogy minden ember elérje a benne rejlő lehetőségek teljes kifejlődését: a teljes intellektuális kultúrát.

Az előbbi lélektani okokon kívül Kölcsey olvasmányai is bizonyítják, hogy racionalizmusa debreceni tanulóévei alatt fejlődött ki. Legnagyobb hatással ez idő tájt Bayle *Dictionnaire*-je volt rá, az észfölötti dolgokban kételkedő, a „józan észben" babonásan hivő racionalizmus iskolapéldája. Szépirodalmi olvasmányai nagyobbára a XVIII. századi francia irodalomból kerültek ki, mely ez időben racionalisztikus színezetű volt. Tizenöt éves korában kezdett franciául tanulni, és ekkor olvasta az *Henriade*-ot, Nagy Frigyes verseit, Boileau-t; a franciák iránt való szimpátia egészen 1810-ig tartott.

Természetesen nem szabad azt gondolni, hogy ezek a könyvek véletlenül kerültek Kölcsey kezébe. Bizonnyal szinte ösztönös kiválasztással találta meg azokat a könyveket, melyek akkori irányának

megfeleltek; bizonnyal olvasott más könyveket is, amelyek éppen mert nem illettek akkori gondolkodásához, nem is tettek rá nagyobb hatást, ezért nem is említi azokat. A francia racionalizmus vezérkönyvei szükségszerűen hozzátartoztak az ifjú Kölcseyhez.

Új korszak kezdődik Kölcsey belső fejlődésében, amikor 1809-ben, iskolái bevégeztével Pestre jön. Ez idő tájt ismerkedett meg Kazinczyval és Kazinczy révén a pesti költőkkel, kik közül Szemere Pálban legjobb barátját ismerte meg. Ezeknek a hatása alatt kezd foglalkozni a már nem racionalista német költőkkel; erre az időre kell tenni mindenekelőtt Herder hatását, mert a *Töredékek*-et, melyekben Herderre hivatkozik, ebből az időből való leveleiben már említi. Ez idő tájt történt, hogy a debreceni kollégium monoton sárga falai közül kilépve fölismerte, hogy van egy világ a könyveken és iskolás szabályokon túl. Az iskolában sohasem érezte jól magát; szellemét nyűgözték az ortodox kálvinista szellem korlátai, az értelmüket vesztett tradíciók, a számára idegen tanári és még idegenebb szilaj-diákos levegő. Kétségkívül bizonyos fiatalos és ujjongó felszabadulás érzése fogta el, amikor Pestre ért. Ehhez járult, hogy a világot eddig csak könyvekből és fantáziából ismerte, és most megmutatkozott előtte egy fiatal város friss, jövőteljes növekedésében; barátokat talált, elismerést, életprogramot irodalmi ambícióinak megvalósításában – szóval életének roppant kitágulását.

Valószínűnek kell tartani, hogy ekkor érte meg korának legáltalánosabb, legtipikusabb élményét, melyet talán a racionalizmus csődjének nevezhetünk, és amely a Faust első monológjától kezdve megszámlálhatatlan irodalmi kifejezést talált: hogy a tudomány, az értelem nem lehet az ember végső célja, az eleven élet mérhetetlenül gazdagabb, mint az értelem birodalma; az értelem korlátozza az élet teljes kifejlődését.

A debreceni formáktól és nyűgöktől való felszabadulás diadalmas érzése tehette Kölcseyt fogékonnyá az általános európai szellemi áramlat iránt, mely Rousseau-tól és Herdertől indult ki, és a racionalizmus észkultuszával szemben az érzelmek, az eleven élet jogait hirdette. Ez a mozgalom a német irodalomban a Sturm und Drang alkotásaiban csapódott le. (Kölcsey feltétlen ismerte, ha mást nem,

legalább a fiatal Goethe és a fiatal Schiller Sturm und Drang jellegű drámáit.)

A fiatal Kölcsey is felismeri az életértékek fontosságát, annál is inkább, mert nagyon jól tudta, mi az igazi érzelem, az igazán intenzív belső élet: hiszen emlékezett gyermekkorára, gyermekkorának egész énjét átható fájdalmaira és magányos boldogságára az erdők mélyén. Gyermekkorából jól emlékezett az élet teljességének eláradó érzésére, melyet semmiféle értelmi úton megközelíteni nem lehet, és nem lehet közölni azzal, aki nem ismeri – amelyet évekkel később olyan szépen írt le *Országgyűlési Napló*-jában: „Mert amit a lélek hosszú szép álmok által tett sajátjává, ami érzelmi homályból gondolati tisztaságra soha fel nem derült, ami a látszó világ alakjait azért olvasztja össze, hogy a képzelet erejében ideállá váljanak: azt érteni nem lehet. Érezni pedig – oh, barátim, azt az édes-keserű, azt a sötétvilágos, azt a szívet és ideget keresztül rezgő, azt a lélekben oly tisztán álló és mégis ismeretlen valamit érezni nem dolga mindenkinek."

Kölcseynél is, mint a romantikusoknál, az életérzet öntudatra ébredése bizonyos újplatonikus filozófiai reminiszcenciákkal jár együtt, az ekstázis, az eksztatikus megismerés tiszteletével. Ez a romantikus újplatonizmus inspirálja Kölcseynek világnézetileg legmélyebb és általában talán legérdekesebb művét, a *Czelesztiná*-t, melyben valószínűleg gyermekkori szerelmének és ezzel kapcsolatban teljes életű gyermekkorának állít emléket; tisztelete az életértékek iránt ebben a művében kristályosodik ki. „Isten az emberbe lángfolyamot önt vala, mely adja az életet; hagyd a lángot hűlni és nem fogsz gondolni, nem fogsz érezni, akarni és tenni semmit, amit a maga körében a hidegvérű csiga éppen úgy nem tehetne. Lángolni és mindig jobban, mindig tisztábban lángolni kell az embernek, hogy rendeltetéséhez képest nagyot és szépet művelhessen."

De amikor Kölcsey tudatára ébredt annak, hogy az érzelmek által milyen csodás gazdagságot hordoz magában, már nem volt gyermek, az áradó élet intenzitása már megcsökkent: időközben kifejlődött a gondolkodó, a boncolgató, könyvsápadt Kölcsey. Nagyon is érezte, hogy az érzésnek azt az erejét, melyet gyermekkorában átélt, most

már soha többé nem fogja elérni, mert most már közbeemelkedett a gondolat fala, és minden fény megtörik azon keresztül. Ezért van, hogy az érzelmekről mindig bizonyos fájdalmas rezignációval beszél; mert tudja, hogy az érzelmi élet teljességét, az önfeledt elmerülést az érzelemben, a nagy feloldódást úgysem éri el. Egy jellemző példa Kazinczyhoz 1814. május 31-én írt leveléből: „Boldog az, kinek sok kötelékei vagynak az életben, kinek sok kicsinység azok által fontos leszen, s sok mit a Stoának vagy a Religionak bölcsei hiábavalóságnak kiabálnak, ő előtte a leg-magához vonszóbb alakban jelenik meg. Igaz, hogy nehezebben fogja majd a sors viszontságait s egykor az elválást szenvedni, *de élt, de élt* (Kölcsey maga húzta alá) egy pillanatnyi keserv, mi az évekig tartott boldogsághoz képest? Nekem nincsenek kötelékeim s ez az epicurusi cynizmus vagy cynikusi epicurismus, mely a kényt és fájdalmat, a jelenlétet és jövendőt csudálatos egybeolvadással tartja előttem, elvette még könnyeimet is, az öröm és szenvedés könnyüit egyaránt." Természetesen itt másról van szó, Kölcsey magányosságáról is panaszkodik, nemcsak érzelmeinek megcsökkenéséről – de a Kölcseynél szokatlan, kettőzött, rövid mondatú szerkezet: „de élt, de élt", a fájdalmas felkiáltás erejével bizonyítja, hogy sokszor úgy érezte, ő voltaképpen nem is élt, mert nincsen meg érzelmeinek a kellő ereje, az az intenzitása, melyet gyermekkorából ismert. Más levélben azon panaszkodik, hogy „szárazabb a közembernél". És ez nem költői nagyítás: mert aki ismeri a teljes életet, az érzelmek teljes áradását, a „Hochgefühlt", ahogy a romantikusok nevezték, az érzelem híján levő óráiban valóban szárazabb, mint a „közember", mint az elszegényedett ember szegényebb, mint az, akinek sosem is volt vagyona.

Kölcsey leveleiben minduntalan panaszkodik fáradt, kedvetlen, nyomott hangulata miatt. „Két hosszú, két unalommal teljes évet húztam így ki barátaimnak s önmagamnak társasága nélkül, eltompultam, elsüllyedtem." (Kazinczyhoz, 1813. június 25.) Ezek és hasonló helyek azt az érzést keltik az emberben, hogy az a borongás, mely Kölcsey napjainak nagy részét betölti, nem volt tulajdonképpen fájdalmas állapot, hanem az örömnek és fájdalomnak teljes hiánya, és éppen a minden érzelem nélkül való tengődés keserítette el.

Nem akarjuk azt állítani, mintha Kölcseynél a lelki szárazság állapota állandó lett volna. Hiszen más nyilatkozatai ellenkezőjét bizonyítják. „Én olyan vagyok, mint a thermometrumi kéneső, mely a levegői változások legkisebbikét is megérzi", „olyan vagyok, mint a görög dithyramb, egyik gondolatból a másikba, egyik humorból a másikba ontom magamat". (Szemeréhez, 1817. március 23.) Ezt sem szabad szóról szóra venni. Csak azt bizonyítja, hogy voltak korszakai, amikor erősebb érzelmi életet élt, és a visszaemlékezés ezekre a napokra még szomorúbbá tette lelki szárazságát.

Kölcsey tehát olyan ember volt, aki teljes *értelmi* belátásával, sajátosan fejlett tudatosságával *tudta,* hogy az érzelmek intenzitása adja meg életének igazi értékét; képes is volt erős érzelmekre, de általában kevesellette azt, amit érzett, sőt igen gyakran érzelemmentes lelki szárazságban szenvedett. Ebben a belső ellentmondásban látom Kölcsey szentimentalizmusának lelki gyökerét.

Ugyanis természetes ezek után, Kölcsey gondosan őrizte, ápolta érzelmeit, igyekezett felkelteni azokat magában, és ha megvoltak, minél nagyobb intenzitásra felfokozni; érzelmeiből szóval valóságos kultuszt űzött. Ezek alapján a Kölcsey-féle szentimentalizmust talán ily módon lehetne definiálni: a gondolkodó ember érzelemkultusza.

Ez a definíció igen közel jár Schilleréhez, aki talán először kísérelte meg a szentimentalizmus elméleti és tudományos megközelítését. Szerinte a szentimentális ember vágyódik az ideális, a teljes élet után, amelyet a naiv ember vágyódás és reflexió nélkül, egyszerűen él. Ha ehhez hozzávesszük, hogy Kölcsey a teljes életet a teljes intenzitású érzelmi életben látta, akkor a schilleri definíció őrá is érvényes.

A szentimentális hangulat ezek szerint tehát nem érzelem, hanem vágy az érzelem után; a szerelem vagy a bánatos borongás voltaképpen nem szentimentális érzések, hanem a szerelem vágya vagy a bánat vágya a szentimentális érzés. Vigyázni kell, nehogy összekeveredjék a szentimentális vágy fogalma a rokon romantikus vággyal – a romantikus vágya kielégíthetetlen, mert a végtelenbe tendál. A szentimentális ember vágya nem fut olyan messzire, mint a romantikusé; az ő számára már a romantikus vágy is cél lehet,

mert ő csak a teljes érzelem után vágyódik, és a romantikus vágy már az. A szentimentális vágy tehát bizonyos tekintetben a vágy vágyának mondható, az érzelmi élet végső derivátuma ez, másodlagos érzés, amely az élet elevenségét elvesztette már, sápadt, üvegházi, beteges növény.

A szentimentalizmusnak vágya az érzelmek tükörképe. Az önvizsgálat a lélek legkisebb rezdülését is visszavetíti, hogy az érzelmeit tisztelő szentimentális ember gyönyörködhessék benne. Ehhez járul bizonyos esztétikai finomság: az önvizsgálódó úgy tekinti gonddal kitenyésztett érzelmeit, mint valami műalkotást; értékmérő a Szépség lesz, és ideál a Szép Lélek. Innét az affektált, tetszelgő vonás a szentimentalizmusban.

Kölcseynek összes további szerelme ilyen tisztára szentimentális jellegű: voltaképpen nem szerelem, hanem vágy a szerelem után. Ezt Angyal Dávid és Vértesy Jenő is hangsúlyozták; nyilvánvaló Kölcsey valamennyi szerelmes verséből és leveleiben fennmaradt vallomásaiból. Két szerelméről tudunk: az egyik Álmosdon volt 1814-ben. Erről a szerelemről írja önéletrajzában: „Szerelmem boldog volt volna, de én igyekeztem mindíg elfelé szakasztani magamat, a név mellett, mit a 11 éves gyermek anyja neve mellé írt, minden más kötés hidegnek, bűnnek tetszett. És kaptam az első alkalmon, hogy magamat elszakasszam és Sámuel testvérem megházasodván, elhagytam Álmosdot (1814. május)."

Mit jelent ez? Egyrészt a mérhetetlenül hűséges Kölcseyre ismerünk benne, akit első és egyetlen dantei szerelmének emléke mindvégig elkísér. Látjuk a visszafelé fordult Kölcseyt, akinek a számára minden, ami szép és igaz, reménytelenül elmúlt, és a jövőt hordozó érzést hidegnek és bűnösnek látja. De ezenkívül azt is mutatja, hogy Kölcsey mennyire kevesellette érzelmeinek intenzitását, ha gyermekkori érzelmeivel hasonlította össze; érezte, ez nem az igazi nagy érzés, melyre szentimentális vágya tendált. Nem volt szerelmes, csak szeretett volna szerelmes lenni, és mert nem tudott olyan mértékben szeretni, amint megkövetelte magától, a számára régtől fogva ismert orvossághoz fordult: az áldozatos lemondáshoz. Ezt bizonyítja abból az időből való, Kazinczyhoz írt levele: „Tudok én még most is sze-

retni, de mennyire különbözik a 24 éves férjfiúnak szerelme a 18 évesnek lángjától? Ha szívemet a legkeményebb vizsgálatra vonom, kénytelen vagyok megvallani, hogy szeretem mostani lányomat is, forrón s az epedésig, s mi az mégis, hogy örömmel megyek innen?" (Az itt említett 18 éves korban volt szerelméről nem tudunk semmit. Ez körülbelül egybeesik az iskolából való szabadulás idejével.)

Második szerelme Pécelen játszódott le. Erről a következőket írja: „Szent igaz, szerelmes kezdek lenni, azt dalaim bizonyítják, de kibe? Azt ki nem találjátok, ha az egész kalendáriumot felforgatjátok is. Kettőt mondtatok akkor, s egy harmadikat mások. A kettőről nem szólok; a harmadik neve szent nekem; de mindent bírt a mi barátságot és becsülést ébreszt, semmit, éppen semmit, ami szerelmet. A negyedik első pillanatban komolyan kapott meg; úgy véltem, hasonlít az ideálhoz, a mi a gyermek szíve alatt egykor támadt s azóta élni meg nem szűnt." Kölcsey tehát ismét *kezdett* szeretni, vagyis kísérletet tett a szerelem felé, de elébe állott az örök árnyék: a gyermekkori emlék, mely egyrészt figyelmezteti, hogy szerelme tárgya nem olyan, kevesebb, mint a gyermekkori volt; másrészt, hogy ő maga nem olyan, mint az egykori, a gyermek Kölcsey volt, a töretlen-tiszta érzelemre nem képes immár. – Ezután meg sem kísérli többé, hogy szerelmes legyen. Házassági tervekkel, úgy látszik, sohasem foglalkozott; semmiféle élő női alak nem tudott annyira hozzáfűződni életéhez, hogy megkívánta volna azt az életformát, mely kettejük együvé tartozását állandósítja és szentesíti.

A sohasem szerelmes költő elég ritka jelenség a világirodalomban. Hiszen még Dante sem bírta elviselni magányosságát az ideává lett Beatricéval, és megházasodott, anélkül hogy házasságát hűtlenségnek érezte volna. Kölcseyben tudatának cenzúrája oly erős volt, hogy megbénított minden érzelmet, amely nem volt méltó az első nagy érzéshez. Azonkívül benne az ideális világ képe oly eleven volt, hogy a valóság világát szinte meg sem látta az ideál fényétől elvakított szemével.

Annál erősebben élt benne egész ifjúságán keresztül a vágy a régi, tiszta, erős szerelem után. Ez a vágy volt versei jó részének ihletője: ha az életben nem élhette meg a nagy érzést, legalább a költői alko-

tás eksztázisában próbálta újraélni. Szerelmi versei valóságosként ábrázolnak valamit, ami csak a vágyban élt.

Ezek voltak Kölcsey szentimentalizmusának belső előfeltevései. Természetesen megtalálta azokat a költőket, akik hasonlóak lévén, számára irodalmi mintául szolgálhattak; akiknek a költészetében mintegy önmagára ismert, akiknek követőjévé és folytatójává vált. Hasonló előfeltevések, természetük belső analógiája segítette elő Kölcsey találkozását korának egyik legünnepeltebb szentimentális költőjével: Matthissonnal.

Kölcsey a német szentimentális költőktől tanulta meg, melyek és milyenek azok az érzelmek, melyek a szentimentális ember számára kívánatosak. Mert nem minden érzés alkalmas, hogy a szentimentális ember érzelmek után való vágyának célja legyen. Pl. a harag indulata, a féltékenység, az érzéki szenvedély, az akarat szenvedélyei: nagyravágyás, munkakedv stb. erős, sokszor az egész embert eltöltő és teljes erejű érzelmek, mégsem vonzottak semmiféle szentimentális költőt; az egész szentimentális költészetben nem találunk verset, mely ezeket az érzelmeket juttatná kifejezésre.

Ennek oka igen egyszerű. A szentimentális ember érzései nem adottságok, nem rezonanciák a külvilág benyomásaira, sem pedig a lélek ősi, tudatalatti mélyeiből hirtelen, csaknem megokolatlanul feltörő, sötét hullámok. A szentimentális ember érezni akar, vágyódik az érzelemre; nyilvánvaló tehát, hogy tőle függ, milyen érzelemre. Nem fog olyan érzelmet kiápolni magából, mely teljességgel kellemetlen, minden édességnek híjával való; de még csak olyat sem, amelynek nincsen esztétikai értéke, mert, hiszen a szentimentális ember költő, vagy legalábbis a költészet szellemében felnövekedett, költőien érző ember (jellemző, hogy abban a korban a nem szentimentális emberek a szentimentalizmust tisztára a divatos regények és versek rossz hatásának tulajdonították), márpedig a költő mivoltánál fogva a szép dolgok felé vonzódik. A harag, a féltékenység nem lehettek szentimentális érzések, mert csak kellemetlen oldaluk van; az érzékiség, nagyravágyás, munkakedv nem esztétikusak.

Ehhez járul, hogy amit a szentimentális ember keres, érzelem, és csak érzelem, minden akarati, minden tettbeli velejáró nélkül. Nem

kereshet tehát olyan érzelmet, mely tettet, aktivitást von maga után, mint a munkakedv, még csak olyat sem, mely erős külső jelekkel, tettszerű gesztusokkal jár, mint a harag. Minden aktivitást igyekszik kiküszöbölni, mint ami zavarja a tiszta érzelmet és annak a vizsgálatát és élvezetét. A szentimentális érzés *passzív*.

A szentimentális költő tehát eleve bizonyos választással él érzelmeivel szemben. Kölcsey a kész érzelmi formákat tanulta el német mestereitől. Ilyen érzelmi forma elsősorban három szerepel Kölcsey költészetében:

1. A szentimentális bánat. A szentimentalizmus fogalmához a bánat mint elválaszthatatlan kiegészítő járul a köztudatban; a szentimentális embert csak mint bizonyos enyhe, sírékony bánat hordozóját tudjuk elképzelni. Valóban a szentimentális költők semmiféle érzést nem részesítettek akkora tiszteletben, mint a bánatot. A bánat volt az ismertetőjel, melynek segítségével az érzékeny szívek felismerték egymást, ez volt a nemesi oklevél, mely a nem bánatos, nem szentimentális és ezért közönséges, megvetett emberektől elválasztotta őket.

Miért tisztelték a szentimentális emberek a bánatot ennyire? Miért nem inkább az örömet? A legtöbb ember a bánatot valamiképpen mélyebbről jöttnek és ezért értékesebbnek érzi, mint egyéb emócióit. Ezerszer tapasztalhatjuk, különösen egyszerűbb emberek részéről, hogy amikor meg akarnak nyerni bennünket, amikor meg akarják mutatni, hogy értékesek, akkor „feltárják szívüket", vagyis előadják bánatukat, nem mert szükségük van megnyilatkozásra, szánalomra (hiszen sokszor már annyiszor kitárták szívüket, hogy gépiesen lehadarják bánatukat, mint valami leckét), hanem hogy kincseiket, kincses önmagukat megmutassák, azért panaszkodnak. Ha az ilyen ember tudatosítani tudná belső intencióját, ezt kellene mondania: „Ez az én bánatom, és a bánat teszi ki a legmélyebb rétegemet, ez köt össze engem a végső értékkel, a dolgok kimondhatatlan lényegével; bánatomban vagyok igazán ember, a szó legmélyebb értelmében." A szentimentális ember is feltétlenül értéknek érzi bánatát – és mivel a szentimentális ember sajátos érték után való vágya abból áll, hogy érzelmei által akar értékes lenni, tehát igyekszik

a legértékesebb érzelmet, a bánatot ápolni magában. Márpedig a szentimentális ember is értékes akar lenni, és ebből fakad a szentimentális gőg. (Hogy csak egy példát hozzunk fel: Fanny megvetése a hideg-érzéketlen „emberek", „az emberek" iránt.)

A szentimentalizmus mivoltából következik, hogy nem mindenfajta bánat képezheti a kultusz tárgyát. Csak olyan bánat alkalmas, amelynek van bizonyos paradox édessége, amely mellett elfér a sírásban való gyönyörködés érzése, az önkínzó gyönyörűség, a szentimentális ember jellemző vonása. Ezért szükséges, hogy bizonyos lágyság, finomság legyen a bánatban; szükséges, hogy bizonyos ideig eltartson. A saját fájdalmunkban való gyönyörködés különben igen nehezen analizálható, és igen messzire vezetne az analízis; itt beérjük azzal, hogy idézzük Kölcsey csodaszép vallomását a bánatról, mely mélységben és kifejezésbeli szépségben talán legkiválóbb e nemben a magyar irodalomban: „Mert a fájdalom is felveszi a szépség alakját; s mint a márvány Niobe, szívet és lelket vívhatatlan erővel ragad meg, hogy mindig ifjú szerelemmel függjünk rajta, s összedűlt kebellel is jobban-jobban fűzzük magunkhoz; minden vigasztalást kerülvén, nehogy az imádott bálványképet tőlünk elragadja." *(Országgyűlési Napló,* 1832. Szilveszter.)

2. A szentimentális szerelem. Az előbbiekből következik, hogy csak a kesergő szerelem szentimentális: a viszonzatlan, az elmúlt, a halott iránt érzett, a „világ" által meggátolt szerelem. A szerelemben az a fontos, hogy minél több és szebb érzést váltson ki abból, aki szeret – azért nagyon lelki természetű; a szentimentális embernek igen kevés igénye van szerelmével szemben; elég, ha kisírhatja magát keze fölött. (Werther, Petőfi: *A hóhér kötele.*) Szerelmének tárgya csak másodlagos szerepet játszik, néha úgyszólván „zavaró körülmény".

3. A szentimentális hangulat. Manapság, ha azt mondjuk: hangulat, már általában ezt a bizonyos hangulatot értjük alatta, pl. ha azt mondjuk: „Ne rontsd el a hangulatot!" Mibenlétét igen nehéz körülírni, hiszen legfőbb jellemvonása éppen határozatlansága, elmosódottsága: semmiféle konkrét érzés, hanem mindegyikből valami, szerelemből, mulandóságból, transzcendens vágyból összeszőve.

A szentimentális hangulat talán úgy írható le, mint a teljes életérzés, a Hochgefühl vetülete a szentimentális emberben. (Minden szentimentális érzés vetülete egy igazi, erős emberi érzésnek: a szentimentális szerelem az igazi szerelem vetülete, megtörve a szentimentális reflexión és inkább vágy, semmint valóságos érzés stb.) A szentimentális ember megkívánja a teljes életérzést; ez volna minden vágyának végső célja, az érzés, amely teljesen betölti, amelyben teljesen feloldódhatik. De vágyódása a Hochgefühl után reménytelen szerelem. Egyrészt, mert túlságosan erős értelmi cenzúra alatt állván, nem is igen tudja megélni az életérzetnek minden intellektuális gáton keresztül diadalmaskodó feltörését; másrészt van a szentimentális emberben valami, ami idegenkedik ettől a gáttöréstől: hiszen akkor nem áll majd módjában reflektálnia, az érzelem kiszabadul az élvező önszemlélet hatalmából, és ezáltal szentimentális szempontból használhatatlanná válik. A szentimentális ember tehát megkívánja a teljes életérzést, de bizonyos tisztes távolságból – ez a távoli vágy az élet után az alapja a szentimentális hangulatnak. A vágyon kívül hozzátartozik a hangulathoz az enyhe bánat is, mert hiszen a vágy kielégíthetetlen; és hozzátartozik bizonyos felfokozott észrevevő képesség a külvilág benyomásaival szemben. A szentimentális ember kívülről várja a csodát, az életérzet belészakadását; ebben a feszült, reménytelen várakozásban a tárgyak szimbolikus nagyságra nőnek: a hold, a zúgó erdő, a szél, a tenger vagy tó mind áthatódnak ezzel a hangulattal – ehhez járul, hogy a természet birtokában van annak, ami után a szentimentális ember kívánkozik: az eleven életnek; ezért a természet, különösen a mozgó, elevenséget mutató természeti tünemények, a szél és a víz igen nagy szerepet játszanak a szentimentális fantáziában.

Legfőbb jellemző sajátsága a szentimentális hangulatnak a határozatlanság, az összeolvadása bánatnak és örömnek, fénynek és árnynak, közelnek és távolnak, múltnak és jelennek. A szentimentális hangulat teljesen passzív csodavárás. Éppen ebben különbözik a romantikus hangulattól, mely szintén vágy, bánat és reménytelenség összetettje. De a romantikus belső célkitűzésében aktív: a romantikus vágya a végtelenbe tör, az ő számára csak múlt van, vagy

csak jövő van, csak bánat, csak árnyék és főképpen csak távoli dolgok. Ennek a határozatlanságnak, az ellentétes színek összeolvadásának a szentimentális hangulatban Kölcsey teljesen tudatában volt; sötét-világosnak nevezi, a festői terminus technikust, a clair-obscurt megmagyarítva. Több helyen említi leveleiben.

Kölcsey már Matthissonnal való megismerkedése előtt is írt szentimentális verseket: *Az Arcas*, 1808; *A képzelethez*, 1808; *A nyugalomhoz*, 1808; *Választás*, 1809; *Végnyugalom*, 1809; ezekben a versekben még nincs meg a szentimentális hangulat; ezek a versek valamennyien a nyugalom után való vágyat és ennek extrém formáját, a halálvágyat fejezik ki. Talán ezért mondja Kölcsey, hogy kezdetben Salis és Hölty modorában írt, mert mindkét költő a sírról írt versei révén nevezetes. A halálvágy ezekben a versekben nem őszinte; *A nyugalomhoz* írt versében pl. egészen szervetlenül van a sírról való megemlékezés, mintegy hatásos befejezésül. Kölcsey ebben az időben még nem találta meg a lényét kifejező érzésformát, a határozatlan szentimentális hangulatot – ezért kénytelen volt a sablonos sírképzetkörrel operálni. Éppen ebben áll Matthisson legfőbb hatása, hogy ráeszméltette a benne öntudatlanul meglevő szentimentális hangulatra, és utat mutatott annak a kifejezési lehetőségei felé. 1810-től kezdve nem is igen találunk halálvágyat Kölcsey verseiben.

Ebben az érzésformában azután Kölcsey mintegy önmagát találta meg, s megtöltötte egész gazdag szubjektivitásával. De míg Matthisson szentimentális hangulata csak korszerű és csak patologikus volt, mainapság nem is élvezhető, a nála sokkal mélyebb Kölcsey leásva a szentimentális hangulat örök emberi gyökeréig, egy örök érzést élt meg, és ábrázolt meg, a magyar költészetben azóta is utolérhetetlen módon: a merengést, az önmagába mélyedést. Kölcsey jó verseit ma sem érezzük édeskéseknek, sem betegeseknek, pedig ma talán kissé túlságosan is irtózunk a szentimentalizmustól. Kölcsey szentimentális verseiben több van, mint a XIX. század elejének mulandó korhangulata; olyan érzés van bennük, amely mindig és mindenkiben megvan, és ez az érzés költői, tehát igaz, lélekben valóságos kifejezést ölt nála.

A szentimentalizmuson kívül egy másik vonás, melyet általában jellemzőnek tartanak Kölcsey költészetére: magas szárnyalású, nem földies idealizmusa. Ez is olyan megállapítás, melynek igazsága az első pillanatban is nyilvánvaló és kétségbevonhatatlan; de viszont annyira tág és sematikus, hogy úgyszólván már semmitmondó.

Talán nincs még egy szellemtudományi terminus technikus, melynek értelme annyira sokrétű és homályos volna, mellyel annyiszor visszaéltek volna, mint az idealizmus. Ma már azok közé a fogalmak közé tartozik, amelyeknek értelmérői Szent Ágoston azt mondja: „Ha nem kérded, tudom; ha kérded, nem tudom." Mást jelent a filozófiai idealizmus, mást a művészeti, és ismét mást jelent a polgári életben. Mindeme különbözőségeknek van egy közös alapja, amely mindegyikben ugyanaz – de ez a közös kitevő az, amit ha kérdenek, nem tudunk megnevezni. Be kell érnünk azzal a homályos, fogalmon innen levő képzettel, melyet az a szó: idealizmus, a mai emberben felkelt.

Ha mivoltát nem is vizsgáljuk ezúttal, megközelíthetjük idealizmusának formai mozzanatait. Kölcsey idealizmusának formai sajátossága megnyilvánul költészetének tárgykörében, hangjában, képeiben, költői metódusában; megnyilvánul azokban a jelzőkben, melyekkel az irodalomtörténetírók és kritikusok Kölcsey idealizmusát illetik.

Mindezek egyetértenek abban, hogy Kölcsey költészetében van valami éterikus, valami nem földies elem: költészete lebeg a föld fölött, anélkül hogy lábával érintené; hiányzik belőle a testszerű, vérszerű realitás. Földszerűtlensége elég ritka tünet a magyar lírában; úgy látszik, ellenkezik a magyar faji sajátságokkal – de a maga korában nem volt elszigetelt jelenség; a németes iskola követői, német minták hatása alatt, legalábbis igyekeztek erre a földszerűtlenségre, ha Kölcsey lebegését sohasem is sikerült elérniök. Ez természetes: mert ami Kazinczynál, Szemerénél, Szentmiklósynál stíluskérdés volt, az Kölcseynek egyéniségéből fakadt; ő nem *akart* éterikus lenni, hanem nem tudott más lenni, legalábbis élete első

felében nem. Kölcsey éterikus költészete voltaképpen talán negatívumot jelent, hiányt: légies, égies volt, mert nem volt eléggé földszerű, mert hiányzott az érzéke a dolgok realitása iránt, nem volt itthon a földön, ahol élt.

Hiszen nemcsak költészete volt ilyen, hanem egész ember mivolta is. Mikor Kölcsey meghalt, Wesselényi így kiáltott fel: „Nem közénk való volt!" És nemcsak Wesselényinek, jóformán minden kortársának ez volt a véleménye; Kossuth egyenesen túlvilági lényhez hasonlítja a „tiszai követet", és valamennyien egyetértenek abban, hogy Kölcsey különös, idegenszerű jelenség volt a magyar világban.

De nem idevalóságát senki sem érezte jobban, mint maga Kölcsey. Egész életén át nem érezte jól magát ott, ahol volt; levelezéséből megszámlálhatatlan helyet lehetne idézni, melyben tartózkodási helye iránt való idegenkedését fejezi ki. Már kora ifjúságában rosszul érzi magát Debrecenben, a „napkeleti fejek" között; nyűgös neki a szabad gondolatot gátló ortodox-kálvinista szellem, idegenek szívétől a szilaj és lármás társak durva játékai; Kölcsey, a diák, a tömegtől félrevonulva Akropoliszt épít a homokból, és Themisztoklész emlékét idézi: a valóság elől tehát már ekkor a képzelet és az eszmék birodalmába menekült. Debrecentől és a debreceni levegőtől, a magyar kálvinizmustól való irtózása elkíséri mindvégig, és Csokonai-recenziójában irodalmi formát ölt. De amikor Pestre kerül, itt sem érzi magát hazájába érkezettnek; a jurátus élet kisszerű, praktikus céljaival éppúgy nyűgös neki, mint a debreceni iskola volt; a társak megint éppoly menthetetlenül idegenek szívének. Idegenek még az írók is, akikkel ideiglenes barátságot köt: Vitkovits és Horvát István – évtizedekkel később bevallja Szemerének, hogy soha őszinte, meleg kapocs nem fűzte ezekhez az emberekhez. Álmosdra visszatérve szinte kétségbeesve panaszkodik, hogy a gazdaélet és általában a falun való tartózkodás mennyire bénítólag hat rá, úgy érzi, nem bírja ki sokáig, itt, ebben a helyzetben. „Kedvesb álmaim most nincsenek azoknál, melyekben azt gondolom, hogy innen elmegyek és ha nem teljesednek is azok, be fogom hunyni szememet és ismét és mindig álmodni fogok." (Szemeréhez, 1813. augusztus 13.) Folytonosan utazási terveket sző: Bécsbe készül Kállayval, de Pozsonynál

tovább nem jut; még Amerikába is ki akar vándorolni, a szabadság, az emberi jogok birodalmába, melynek ekkor még nem volt az európai köztudatban olyan szárazan üzletszerű, csak prózai jellege, mint mainapság, és még jóval később, 1829-ben nyerte el legmagasabb költői szankcióját Goethe *Wilhelm Meisters Wanderjahre*-ja által. A Csekén töltött esztendőkön végighúzódik a Pestre való költözködés terve – mindvégig azzal a megokolással, hogy nem tud így élni, könyvek és megértő barátok nélkül, az eleven irodalmi élettől távol. De amikor vágyai részben teljesülnek, és mint országgyűlési követ Pozsonyba kerül, a forrongó magyar közélet szívébe, visszavágyódik falusi magányába, ahol szeretettel ápolják.

Íme tehát szóról szóra igaz, hogy Kölcsey sehol sem érezte jól magát, nem számítva talán Pécelt, ahol Szemere Pál és annak felesége társaságában életének rövid, boldog idejét töltötte. De itt sem érezte magát otthon, hiszen vendég volt. Mi az oka annak, hogy Kölcsey idegen maradt minden tartózkodási helyén?

Ennek több oka van. Ki kell emelnünk két, egymással polaritási viszonyban álló okot, mely Kölcsey számára ellenszenvessé tette a magyar falusi életet, mely mégis napjaink legnagyobb részét magába foglalta.

Az egyik, hogy Kölcsey nem tudott itt szellemének megfelelő tevékenységi körre találni. Márpedig állandó megfeszített szellemi munkálkodásra született, elvszerűen is a nemes, a közért való munkát vallotta a férfi legfőbb feladatának, amint ezt több helyen írja, legfőképpen a *Parainesis*-ben. „Ki nem tett mindent, mit tennie kellett s tehetett vala, az boldog nem leszen." „Minden egyes ember, még a legnagyobb is, parányi része az egésznek; s minden rész az egészért lévén alkotva: ezért kell munkálkodnia is." (Parainesis.) Márpedig falusi magányában úgy érezte, nem teljesíti, mert nem teljesítheti belül írott kötelességét az egésszel szemben. „És így 23 évet éltem, mint az élni szót közértelemben mondják. Boldog, aki igazán él, aki az erőt, melyet a természettől veszen, munkára fordítja. Mert akinek erő jutott is, mégis ül, az rabbá teszi magát és nyugalma hasonlít a leláncoltatáshoz, melynek érzése oly kínzó, oly tompító." (Kazinczyhoz, 1813. november 14.)

A másik ok az előbbivel ellentétes természetű: Kölcsey nem érezte jól magát falun, mert hiányzott a kellő nyugalma. A gazdasági élet apró gondjai, az adósságok, melyekbe önhibáján kívül keveredett, pörösködések rosszakaratú rokonokkal, állandóan a prózai dolgokhoz kényszerítették figyelmét, a mindennapi életre, mely oly idegen volt a számára. Emiatt is számtalanszor panaszkodik leveleiben, legszebben talán a Kállayhoz írt, 1813. november 14-éről keltezettben: „s nem kívánhatná-e meg a sorstól minden, ki tőle gazdag lelket s főt kapott, hogy helyet is mutasson, melyben gazdagságát az avatatlan szemek előtt elrejtse? Helyet, mint Odysseusnak mutatott Athena Ithaka partjain, hová csak a rokon érzemény juthatna el s legeltetné szemeit s biztosan nyílna fel maga is, oly biztosan, mint a concha nyílik fel a leeső cseppnek, hogy azt magában gyönggyé érlelhesse".

Tehát egyrészt a költőnek megfelelő tevékenységet, másrészt a költőnek szükséges nyugalmat, elvonultságot hiányolta falusi életében. De azért egyik hiányt sem szabad túlságosan fontosnak tartani, és nem szabad bennük keresnünk Kölcsey elégedetlenségének legfőbb okát. Mind a két ok ugyanis inkább csak megokolás, semmint ok, mentség, mellyel Kölcsey önmaga előtt védekezik nyugtalanságáért. Nem lehet olyan tevékenységi kört elképzelni, mely Kölcseyt kielégíthette volna. Még a neki leginkább megfelelő lett volna valami tisztára irodalmi és szellemi jellegű tevékenység, pl. egy szerkesztői állás vagy az Akadémia titkársága; ezek fel is merültek tervei között. De az ilyen pozíciókban elkerülhetetlenek bizonyos apró súrlódások, összeütközések a kartársak sértett érzékenységével, melyeket Kölcsey nem bírt volna elviselni – az irodalom- és tudománypolitika kicsinyességei, melyek annyival bántóbbak, minél nagyobbszerűek a tárgyak, melyekkel e kicsinyességek alanyai foglalkoznak. Mindezt Kölcsey is nagyon erősen átélte, később, mikor akadémiai titkársága szóba került. Nyilvánvalóvá vált előtte az apró intrikák hatalmas láncolata, és inkább harc nélkül visszavonult, semhogy beléje keveredjék. Átlátta anélkül, hogy megpróbálta volna, hogy ez nem neki való terület. „Én semmitől sem undorodom inkább – írja ekkor –, semmint parányi individuumok keskeny körében törpékkel vívni s pletykavilágban a paródiát játszani. Hagyjuk ezt, édes Palim."

A politikai pályán szintén nem érezte otthon magát; a csendes költő idegenkedett a zajos, túlságosan mozgalmas élettől, melybe belekényszerült. Tanulságot tesz erről bőven *Országgyűlési Napló*-ja.

Mélyebben feküdtek Kölcsey nem idevalóságának igazi okai; hiszen nemcsak helybelileg nem találta otthonát, de az emberek között, az emberekhez való viszonylatban is nagyobbára örökös idegen maradt. Hogy a szerelemben mennyire nem találta meg a „másikat", már láttuk. Voltaképpen a barátságban sem volt sokkal szerencsésebb, jóllehet az ellenkezőjét állította. Kállayhoz 1816. április 8-án írt levelében La Bruyère-t idézi: aki nagy lépéseket tett a szerelemben, az a barátságról nem tart sokat és viszont. „Én az utolsó klaszszisból vagyok." Valóban Szemere Pálhoz, ennek feleségéhez és Bártfay Lászlóhoz igaz és őszinte barátság fűzte, de hányszor csalódott, hány embernek kellett életéből fájdalmasan kiszakadnia, míg igaz hűségeseit megtalálta. Itt csak a három legfontosabbat említjük.

Időrendben az első Kállay Ferenc. Kállayhoz Kölcseyt szenvedélyes ifjúkori barátság fűzte, annak az életkornak a barátsága, amikor a kinyíló lélek számára a megnyilatkozás szinte életszükséglet, és a meghallgató barát magában egyesít minden emberi viszonylatot. Ebben az életkorban Kölcseyben még sokkal kevesebb volt az emberismeret, semhogy igazán meg tudta volna állapítani, vajon barátjában csakugyan megvan-e az a belsőbb megértés, amelyet keres. Úgy látszik, nem volt meg, mert elhidegültek egymástól. Később megint összekerültek; Kölcsey az újratalálkozást végtelen örömmel újságolja Kazinczynak: „2 évig azt kelle hinnem, hogy Kállay engem nem szeret", panaszkodik. De a megújított barátság nem tartott sokáig; levelezésük 1813-tól 1816-ig tart, ez utóbbi évben már csak egy levelet írt Kölcsey. A levelek stílusa arra enged következtetni, hogy ez a barátság már nem volt igazán szívélyes, inkább erőltetett volt; Kölcseynek Kállayhoz írt levelei sokkal poétikusabbak, sokkal affektáltabbak, mint az ugyanekkor Kazinczyhoz vagy Szemeréhez írottak; mintha mesterséges pátosszal akarta volna leplezni a közvetlen érzelem hiányát. Azt kell gondolnunk, hogy Kállay a józanabbul ítélő, érettebb Kölcsey szemében már nem volt annyira kedves és

értékes, mint diák korában volt; felismerte, hogy voltaképpen idegenek egymás számára.

Második nagy csalódása Kazinczy volt. Kölcsey a diák és a kezdő poéta egész lelkesedésével fordul a mester Kazinczy felé, Kazinczy alakja úgy él benne, mint az önmaga ideálja, követendő mintaképe. Később lehiggad a lelkesedés, de még mindig az irodalom vezérét, költői mesterét tiszteli Kazinczyban. Idők múltával azután mindig tisztábban áll előtte az ember Kazinczy arca, apró hibáival együtt. És Kölcsey úgy látta, hogy Kazinczy hiú, nem őszinte, megbízhatatlan, férfiatlan jellem – a nagy fénnyel nagy árnyék jár együtt. És Kölcsey nem bírja elviselni a realitást. Amilyen mértékben felismeri az igazi Kazinczyt, abban a mértékben elfordul tőle. Végül is látja, hogy mesterével is mint idegenek álltak egymással szembe, és mikor egymásra ismertek, a barátságnak vége volt. Érdekes, hogy Kazinczy már jóval előbb érezte, hogy Kölcsey végeredményben idegen maradt – Kölcseynek állandóan védekezni kell leveleiben, hogy ő nem hideg és nem zárkózott Kazinczyval szemben.

Harmadik és talán a legnagyobb csalódása Berzsenyi Dániel volt. Kölcsey Berzsenyi verseit eksztatikus örömmel olvasta, és a versek keltette benyomás alapján alig várta a Berzsenyivel való találkozást. Talán ösztönösen érezte, hogy végre az első, vele egyenrangú költővel kerül szembe, a sok jóindulatú, de kisebb tehetségű poéta után. A zseniális ember egész vágyódása a hozzá méltó fegyvertárs után Berzsenyibe koncentrálódott. De az ember Berzsenyi az ellentéte volt annak, amit tőle Kölcsey várt; mindazoknak a tulajdonságoknak összegyűjtöttje, melyek iránt Kölcsey ellenszenvvel viseltetett, parasztos, szűkszavú, modortalan, anyagias gondolkozású, Kölcsey felfogása szerint tudatlan is, és szerette a cigányzenét. A realitás megjelent, és Kölcsey legnagyobb várakozása is összeomlott. Az, akivel legtöbb közösséget várt, Kölcsey számára teljesen idegen maradt. Ezt a csalódást Kölcsey nagyon megszenvedte, és sokáig hordozta magával, ez volt az inspirátora, lélektani oka Berzsenyi-recenziójának, amint erre Császár Elemér rámutat *Kölcsey, a kritikus* című tanulmányában. Itt is ugyanazt az esetet látjuk megismétlődni, a valóságos Berzsenyi nem azonos az ideális Berzsenyivel és amikor

Kölcsey a valóságot felismeri, fájdalmas csalódással fordul el tőle. Mert ő nem a valóságos Berzsenyit szerette, ezernyi apró hiba és különcség hordozóját, hanem a mélyebben fekvő Berzsenyit, azt, aki Berzsenyi kellett volna hogy legyen, az ihletett órák eksztázisának Berzsenyijét, aki az ódák fenséges lendületében beszélt hozzá.

Igen mélyen kellett feküdnie annak az oknak, mely otthontalanná tette Kölcseyt, és idegenné kortársai között. Az ország bármely pontján, bármilyen pozícióban és bárkik társaságában élt volna, Kölcsey nem odavalónak érezte volna magát. Bár furcsán hangzik, nem mulaszthatjuk el, hogy kimondjuk feltevésünket: Kölcsey, a magyar *Himnusz* költője nem volt itthon Magyarországon.

Már külseje is elkülönbözteti az általános magyar megjelenéstől: hosszú, szikár alak, teljesen borotvált, idő előtt kopasz. Ha Barabás festményét figyelemmel és elmélyedéssel nézzük, különös ember áll előttünk, akiben külsőlegesen magyar vonást nem is találunk. Nem magyaros már patetikusan egyszerű öltözete sem – a magyar vagy dúsan, cifrán, vagy egyszerűen öltözködik, de nem öltözködik stilizált egyszerűséggel, nem hangsúlyozza tudatosan egyszerűségét, mint Kölcsey. Nem magyaros a nagy költőzsenikre emlékeztető ellentmondás száj és szem között: a száj lágy vonalú, azt lehet mondani, szentimentális, az egy szem tekintete éles, átható. De legfőképp idegenszerű arcának túlságosan diszharmonikusan intellektuális kifejezése, mely Barabás képén első pillanatra szembetűnő: a roppant, boltozott homlokra, mely az egy szemmel alátámasztva az egész képet uralja, el nem téveszthetően rá van írva a gondolkodó. Ez az arctípus, a homlok hegemóniája alatt szinte háttérbe szoruló arc, a német irodalomban gyakori: gondoljunk csak Hebbel, Grabbe, az újak közül Gerhardt Hauptmann arcára. A magyar költészetben szinte egyedülálló; a magyar költő arca legtöbbször nyugodt, mélázó, mély és csendes érzelmeket tükröző (Vörösmarty, Arany János, Jókai arca), néha patetikus (Kisfaludy Sándor, Petőfi arca), de nem áll a gondolkodó jegyében. Kölcsey fejtartása is a gondolkodóé: valami enyhe fáradtsággal előrehajlik, mintha a gyenge test nehezen viselné a fejet, hatalmas és nehéz szellem hordozóját. Ha nem tudnám, hogy Kölcseyt látom magam előtt, még talán leginkább német

protestáns teológusnak nézném, aki a világtól teljesen elzárkózva, bibliakritikával foglalkozik.

Életmódja, szokásai, kedvtelései és ellenszenvei ellentétben állnak a vidéki magyar élet külső megnyilvánulásaival. Kölcsey nem ivott: nemcsak hogy nem volt részeges természetű (egyik nagy magyar költő sem volt az), hanem amíg pl. Vörösmarty nagy borértő volt, és a jó bor számára a költészet, a boldogság és az élet conditio sine qua nonjai közé tartozott – ez talán általános magyar vonás –, addig Kölcsey feltétlen bornemissza volt. És nemcsak a bort nem szerette, de a borivó emberek lelki tulajdonságait sem: a közvetlenséget, a pajtáskodó nyíltságot, a férfi-indiszkréciót. *Vadászlak* című novellájában mesterien írja le azt a végtelenül kellemetlen érzést, amely Andaházit elfogja, amikor ivókompániába kerül, ahol pajtásos indiszkrécióval tárgyalják szívének legtitkosabb ügyeit. Ez Kölcseynek nagyon is személyes élménye lehetett: el lehet képzelni, zárkózott, titokrejtő és titoktartó lénye, mely mindhalálig nem engedte kimondani titkos szerelmének nevét, mennyit szenvedett a magyar társaságban, mennyire nem tudott beleilleszkedni a közvetlenségéről és nyíltságáról, őszinteségéről híres magyar társalgási stílusba. Kölcsey nem dohányzott; márpedig a pipának mindmáig van valami békepipa jellege, az együtt kifújt füst leple alatt közelebb érzik magukat egymáshoz az emberek. Ugyanezt lehet mondani a kártyajátékról is; Kölcsey utálja a kártyajátékot.

Kölcseynek érzékeny, válogatott ritmusokkal finomult fülét rendkívül ingerelte a magyar élet hangossága. Az *Országgyűlési Napló*-n végighúzódik a panasz, hogy folytonosan beszélnek, szónokolnak, de nem végeznek semmit. Metsző gúnnyal írja le a magyar nemzeti sajátosságot, az „expectorálást", ahogy ő nevezi: mindenki kötelességének tartja, hogy előálljon a maga mondókájával, és ékes szavakkal beszéljen. Képzelhető, hogy az amúgy is szófukar, visszavonult ember milyen csendes, sarokban ülő képet mutathatott társai közt, akiknek hangossága, bőbeszédűsége egyszerűen megfélemlítette.

És míg a magyar életnek számos sajátossága Kölcsey számára idegenszerű és ellenszenves volt, addig Kölcsey egyéniségében is voltak vonások, melyek magyar környezete szemében szükségkép-

pen idegenszerűnek látszottak. A magyar férfi százpercentes férfi, jelleméből nem hiányzik bizonyos nyers, ősférfias vonás sem. Kölcseyt ezzel szemben valami lágy, nőies, csaknem leányos finomság jellemzi, megválasztja szavait és gondolatait, letompítja hangját, mintegy hangfogón keresztül szólal meg mindig.

A Parca kinek
Vérző szívet adott
Égi kebelben,
Durva panaszra
Sem pajkos örömre
Nem ömlik el az.

Kölcsey szűzies tartózkodására, mely még modorában is megnyilvánult, kortársai is figyelmeztettek. Már a pesti triász, sőt legjobb barátja, Szemere is sokat gúnyolta „aszketikus" hajlamaiért. „A mi fitogtatlan praktikai philosophiánkat, a mi jókedvünket és desipere in locónkat futja, kárhoztatja az ő nőtlen teóriája", írja róla Vitkovics Kazinczynak. Kölcsey sohasem használt durva kifejezéseket, és nem mondott sikamlós élceket. Feljegyezték, hogy egyszer, már 40. életévén túl, mégis elszánta magát, hogy elmondjon egy alacsonyabb anekdotát, de akkor is mélyen elpirult, és a csattanóját nem tudta elmondani.

Kölcsey szentimentalizmusa, szentimentális bánatának és hangulatának lágysága is ellenkezik a magyar férfiasság követelményeivel. Költőtársai (nem számítva Szemere Pált) és követői, pl. Bajza, a kettőt könnyen össze tudták egyeztetni, hiszen a számukra a szentimentalizmus csak szerepjátszást jelentett, a magánéletben a siránkozó versek írói hangos szavú, kemény férfiemberek voltak, „melankolikus katona", mondja magáról Bajza. De Kölcsey szentimentalizmusa lényéből fakadt, és éppen ezért életében még erősebben megnyilvánult, semmint költészetében.

Mindezek a különbségek még csak Kölcsey életformájának és az általános magyar életformának ellenkező irányaiból fakadtak; ki lehet mutatni azonban, hogy Kölcsey nemcsak a szociális síkban

különbözött el a magyar típustól, de mélyebben is: Kölcseynek nem volt érzéke a magyar etnikum, a magyar népiség iránt.

Közismert dolog Kölcseynek szinte fizikai iszonyata a cigányzenétől, a magyar népművészet legexponáltabb képviselőjétől. Levelezésében több helyen kifejezi, és különben is: a *Felelet*-ben Zafir Czenczit talán semmi miatt sem gúnyolta ki annyira, mint hogy szívesen hallgatja Bihari cigánybandáját. Talán igaza volt Kölcseynek; hiszen az újabb elméletek szerint a cigányzene nem is igazi magyar zene, hanem ellenkezőleg: a cigányzene deformálta és szorította ki helyéről az igazi magyar zenét – de mégis, a cigányzenével szomorú évszázadok során elválaszthatatlanul egybefonódott az alapvető magyar hangulat, a sírva vigadás – a magyar etnikumot cigányzene nélkül nem lehet elképzelni. Továbbá Kölcsey nem azért haragudott a cigányzenére, mintha nem tetszett volna neki (egyáltalán nincs nyoma annak, hogy Kölcseynek lett volna valami zenei érzéke: ex silentio arra kell következtetnünk, hogy nem volt). Ő elvi okokból üldözte a cigányzenét. Ő is, mint Kazinczy és valamennyi neológus követője, elvszerűen haragudott a magyar etnikum valamennyi külső kifejeződésére: a magyar ruhát, a magyar bajuszt, magyar pipálást és legkivált a zamatos, régi magyar nyelvet kárhoztatta. A *Felelet* egész tárházát adja a kipusztításra ítélt magyarosságoknak; ezekben a haladás, a nyugatosodó kultúra kerékkötőit látják. Racionalista ahisztorizmusukban nem vették észre, hogy igazi kultúra nem jöhet létre tradíciótlanul, forradalomképpen, a néptől, az etnikumtól függetlenül. Kazinczynál és társainál nem lehet csodálni; merev doktrínák emberei voltak, melyeket Kazinczy külföldi tartózkodása alatt és szabadkőműves miliőjében szívott magába, a valóságot a doktrínáktól nem látták. De a mélyebb látású Kölcseynél, kinek a számára a neologizmus nem volt dogma, és akinek magasabb céljai voltak, semmint a nemzet külsőleges „csinosodása", csak úgy tudjuk megérteni ezt az elzárkózást a népi elől, hogy neki természettől fogva nem volt érzéke iránta. Ha meglett volna ez az érzéke, észrevette volna, hogy az etnikum nemcsak hogy nem korlátozza a kulturális fejlődést, sőt az egészséges fejlődés egyetlen lehetőségét hordozza magában.

Különös, hogy ezt elméletileg nagyon jól tudta, lehetetlen volt nem tudnia – de a valóság világában nem tudta meglátni azt, amit elméletileg posztulált.

Ez a paradoxia ott nyilvánult meg, ahol Kölcsey szembenállása az etnikummal a leginkább lényéből fakadó, ahol mint költő és kritikus számol le vele: a népköltészet kérdésében. Kölcsey mint Herder tanítványa, tudja jól, hogy igazi nemzeti költészet nem élhet el népi tradíciók nélkül; ezt az elvet világosan ki is fejti a *Nemzeti hagyományok*-ról szóló tanulmányában. Kétségkívül ismerte Herdernek és Goethének népköltészeti gyűjteséit, és bizonnyal nagyon élvezte őket, tudta, hogy a nyugati népek milyen kinccsel bírnak a heroikusabb időkből rájuk maradt mondaanyagban. Mégis, mikor az eleven *Nemzeti hagyományok*, a népköltészet termékei elébe kerülnek, nem tetszenek neki, nem tudja, mit kezdjen velük. Csak a legnagyobb megvetés hangján szól arról a régi, nagyon magyar és nagyon szép énekről, mely úgy kezdődik: „Felemelé Kádár szemeit az égre..." Ő is hallgatja a nótázást a fonóban, mint Kisfaludy Sándor, de egészen más módon. Az erős népi érzékkel megáldott dunántúli költőben a népdalok tovább csengenek, mint valami szép emlék, és hangjuk, dallamuk leszíneződik költészetére is. Kölcsey összeráncolt homlokkal hallgatja a „pórias" éneket; szinte erkölcsi érzését sérti – és megpróbálja megnemesíteni. Meg akarja nemesíteni – mert Herder nyomán, elméletileg ismeri a népdalok fontosságát; de így, ahogy vannak, a valóságban, nem bírja elviselni. Igyekszik magához formálni azokat, hogy idegenszerűségüket elveszítsék, hogy „Kölcsey-szerűek" legyenek. Így megnemesít néhány népdalt, kifejezésről kifejezésre haladva; de még akkor is fél, hogy esetleg meglátszik rajtuk, hogy valaha fonóban dalolták.

Mindezeknek az ellenszenveknek és nem értéseknek teljes kikristályosodása Kölcsey Csokonai-recenziója. Itt egy ültében leszámol minden ellenségével: az iskolás évek óta rossz emlékű Debrecennel, a debreceni illetőségű ortológiával, Csokonaival, éretlen ifjú éveinek ideáljával, aki végtelenül ellenszenves volt neki (mint minden túlhaladott ideál... bennük kinőtt önmagunkat vetjük meg), és főképpen leszámolt elméletileg is a népies, szerinte pöbelhaft köl-

tészettel. Éppen azt kifogásolja Csokonai költészetében, ami benne leginkább jövőt hordozó volt, amelynek révén az utána következő nemzedékekre hatott, és amiért ma is oly kedvesek versei: népies nyelvét. A „Gyöngyalak" kifejezés pl., mely iránt Kölcsey oly horrort érez, a mai fül számára egészen különös varázst rejt, az affektálatlan egyszerűség báját, mint megannyi más expressziója Csokonainak, amelyeket a népköltészetből vett át. Kölcseynek ezek iránt semmi érzéke nem volt. Hogy mennyire nem volt, azt legtisztábban az általa megnemesített, szóval népiségüktől desztillált, mondhatnók, denaturált Csokonai-versek mutatják. Legszembetűnőbb az a strófa, melyet Angyal Dávid is idéz:

Szűz nyakadba Flóra gyenge
Bársonyos palástot ád

írja Csokonai. Kölcseynél a szűz nyak túlságosan konkrét kifejezése egészen elmarad, helyébe Flóra kap éterikusan elvont jelzőt; a bársonyos palást pórias: Flóra csak valami egészen elvont, mítoszszerű tiszteletre méltó ruhadarabot ajándékozhat.

Istenítő kézzel Flóra
Fénylő bársony leplet ád.

Más példa:

Nem, nem! Egy leány se nyissa
Büszke fűzőjét terád

mondja Csokonai, népies-magyar konkrétsággal, mely mellett igazán költői, mert a „büszke" jelző a fűző mellett életet és szimbólumot visz az expresszióba. Kölcsey elborzadhatott a fűzőtől – az egész kép elmarad, helyébe jön egy éterikus sorpár, éggel és szentséggel:

Nem, nem. Égi kellemednek
Más nem nyúl szentségihez.

A másik vers utolsó strófája jellemző. Csokonainál:

Én pedig, mintsem szavamban
Tégedet csúfoljalak:
Szánlak inkább és magamban
Megbocsátok, gyöngyalak!

Nekünk éppen a „csúfol" és a „gyöngyalak" tetszik magyaros ízük miatt, és az utolsó két sor csodálatos magyar közvetlenségéért. Kölcsey megváltoztatja az egészet, és az utolsó sor személyes, eleven Lillához fordulását egy magányos, szentimentális akkord helyettesíti; a szentimentális embernek nem fontos, kedvese mit csinál, neki a saját érzésének az analízise a fontos – a népi költő utolsó szava is kedvesét magasztalja: gyöngyalak.

És én, bátor keménységed
Mély kínt áraszt keblemen,
Megbocsátok, Lilla, néked
S némán sírok estemen.

Kölcsey a magyar etnikummal is úgy állhatott szemben, mint barátaival: amit mint eszmét posztulált, annak vetületét a valóság világában nem tudta felismerni; a valóság sokkal kevesebb vagy egészen más volt, mint az ideális, és ezért elfordult tőle.

Hogy Kölcsey Magyarországon nem volt egészen idehaza, ő is tudta, és nem is titkolta el. Ifjabb éveiben nemcsak Amerikába akart kivándorolni: máskor Svájcba vágyódik, a szabadság ősibb és közelibb honába. Ez a vágy ihlette Szemeréhez írt versét („Boldog, kinek szép hont adának..." kezdetű) és versének magyarázataképpen a következőket írja Kazinczynak: „Nem éledek úgy egy költőben is, mint a ki Helvétiában énekel, nem élnék oly örömmel egy földön is, mint Helvétiában... Itt még friss nyomai vannak a szabad életnek, nem oly nagyok ezek, nem oly messze felettünk, nem régen élt egy Haller, egy Bonnet, egy Gessner azon poétai tájakon, testvériesen olvad össze szívünk érzéseikkel, s nem mint Kronosnak aranyévei, nem mint a tündérmezők bájolnak, valóságot élünk karjaik közt, s szebb és édesebb leszen örömünk." (1811. december 6.)

Kölcsey kulturális szempontból, szellemi beállítottságában a német kultúra felé fordult. A német kultúrának megvan az a sajátossága, hogy Németországtól, a német nyelvterületektől távol, pusztán szellemi termékeinek segítségével, tanítványokat, letéteményeseket tud magának nevelni, akik szellemben németekké válnak, anélkül hogy valaha is német földön jártak volna. Leghíresebb példa erre a világirodalomban Thomas Carlyle, Goethe és Schiller követője és propagálója Angliában, akinek újszerűsége, hatása az angol irodalomban éppen abban állt, hogy szellemben német volt, amellett hogy megmaradt angol írónak.

Kölcsey német irányú szellemisége minduntalan megnyilvánul számtalan apróságban: megnyilvánul a francia irodalom iránt való gyökeres antipátiájában, mely egyáltalán nem magyaros, hanem németes tulajdonság – csak Lessing nemzetének igazán szívügye ez, mert évszázadokon át tartó francia szellemi gyámkodásért állnak vele bosszút; magyar vonás, igen hasonló okokból, inkább a németség iránt való ellenszenv. Diákkorának francia stúdiumait nem számítva, német írók és csak német írók voltak rá döntő hatással: Matthisson, Klopstock, Schiller és a művészetek elméletében a németség két nagy elméleti képviselője: Lessing és Herder. Szentimentalizmusának tagadhatatlanul németes íze van: a Gemüt, a belsőséges kedély uralma mindenek felett. A német nyelvet rendkívül szereti, olyannyira, hogy még azt is szeretné bebizonyítani, hogy a magyar nyelvhez a legközelebb a német áll – egyes verseit maga fordítja le németre; egyiknek eredetileg német címet ad: *A Schwärmer*. Általában Kölcsey költő lévén, és azonkívül is rendkívüli érzéke lévén a nyelv és a nyelvben rejlő dolgok iránt, legfontosabb a német nyelvhez való viszonya. A német szellemet valószínűleg sokkal inkább a német nyelven keresztül szívta magába, semmint a német gondolaton keresztül. Azért nincs jellemzőbb, mint az a sok német kifejezés, amellyel Kölcsey levelei tarkáznak – sokszor olyan szavak, melyeket kétségkívül magyarul is megmondhatott volna.

Ezekből a szavakból érezhető, mennyire szerethette Kölcsey a német nyelvet, annak egyes intellektuális tárgyú kifejezéseit. Való-

színűleg azt szerette, hogy a német szavakba a nagy filozófiai kultúra révén sokkal több szellemi, absztrakt tartalom rakódott le, semmint a megfelelő magyar szavakba; pl. ez a szó, „Bedürfnis", számára többet, mélyebb, elvontabb, szellemibb dolgot jelentett, mint a megfelelő magyar szó jelentett volna.

Kölcsey *Nemzeti hagyományok* című tanulmányában mestere, Herder nyomán fejtegeti, hogy az igazi költészetnek nemzeti szellemből kell kisarjadnia. Csak egy pontban tér el mesterétől, ahol azt fejtegeti, milyen fontos a szomszédos, nagyobb kultúrájú népek hatása egy nemzet költészetére. Sorra veszi a magyar irodalom addigi jeleseit, és kimutatja, hogy mindet idegen mintaképek ihlették. (Ez ma az irodalomtörténet számára olyan nyilvánvaló, mint a kétszerkettő. De Kölcsey volt talán az első, aki kimondta.) „Úgy akarta a sors, hogy a magyar költés szelleme idegen világból lengjen át hozzánk, s minek utána ez a római néppel is megtörtént, szükség-e pirulnunk?" Miután történelmileg bizonyította, hogy ez mindig így volt a magyar költészetben, mintegy hitvallást tesz idegen orientációja mellett.

Kölcsey számára a német költészet, a német géniusz olyasvalami volt, mint amit az arisztotelészi filozófia aitia paradeigmatike, mintaszerű ok néven ismer. A dolgok ideálja, Eidosza, ősképe, ahogy Arisztotelész nevezi, létezése által okká válik, okává a vágynak, hogy minden dolog feléje törekedjék. Az Eidosz ok is és cél is; mert van: felkelti a vágyat önmaga után, és mert olyan, amilyen, mert paradeigmatikus, mintaszerű, egyúttal azt is megmutatja, mire és hogyan kell törekednünk. Kölcsey törekvéseinek ily módon volt oka és célja a német irodalom. Nemcsak Kölcsey, de a körülötte és Kazinczy körül csoportosult németes iskola ilyen viszonyban állt a német költészettel; olyanok akartak lenni, mint a nagy német költők, „Kölcsey Matthisson akarna lenni, de csak Schiller lesz", írja Kazinczy.

Kölcsey lelkében annak a kornak nagy német tavasza élt; talán nem volt az európai kultúrának még egy időszaka a Perikleszé után, mely annyira magas szellemiségű lett volna, mint a Kölcsey korabeli Németország. A századokon át parlagon fekvő német géniusz akkor teremte egyre-másra leggyönyörűbb hajtásait; nem volt nemzedék,

amelyikben a szellemi érdeklődés általánosabb, a lelkesedés áradóbb és magasabbröptű lett volna, mint az 1800 utáni, romantikus, kék virágos német ifjúságé. Két kis türingiai város, Weimar és Jena, több zseniális férfit foglalt magában egyidőben, mint amennyi máskor egy évszázad alatt egy birodalomnak kijut. A távoli weimari nap visszavert fénye ragyogott Kölcsey szemében – és itthon mit talált? Néhány elszigetelt és magányosságában tehetetlen „jámbor szándékot" és a magyar ugart körös-körül.

Kölcsey helyzete a magyarsággal szemben általában hasonlatos volt ahhoz, ahogy a magyar etnikummal, vagy ahogy barátaival szemben állott. A német „mintaszerű ok" kifejlesztett lelkében egy ideális képet az ideális magyarságról, és a valóságtól elfordult a távoli minta felé, mert a magyar valóság nem felelt meg a képnek, mely benne élt. Gyönyörűen kifejezi ő maga is *Országgyűlési Napló*-jában: „Hazát és szabadságot életemnek minden napjaiban forró szerelemmel kapcsoltam magamhoz; de e szerelem, mint szerelem a lányka iránt, ideális képekhez szövé magát s valahányszor hideg valósággal találkozott, mindannyiszor sebes fájdalommal égetett." Vagy a Czelesztina-emlékbeszédben megrögzítve egy ifjúkori élményét, a klasszikusokból merített hazafias lelkesedést, azt mondja: „Hellas és Róma hősei ragyogtak a múltból felém s szívszakadva kérdém: hol a haza, melyért halnom lehessen, mint ők? De a föld, hol állék, hasonlatlan volt a tündérképhez, mit a hősök szép hona felől magamnak alkottam."

De éppen ezek a vallomások arra ösztönöztek, ne érjük be a megállapítással, hogy Kölcsey német kultúrája miatt volt inadaptált Magyarországon. Ez még nem végső oka annak, hogy Kölcsey idegen volt társai között és nem idevaló a földön, ahol élt. Mert ha ez végső ok volna, az következnék, hogyha kivándorolt volna Svájcba, amint akarta, vagy Németországba vagy akár csak Bécsbe, ott megszűnt volna az állandó gyötrő idegenség, és Kölcsey otthonra talált volna. Márpedig ez nem igaz – Kölcsey német miliőben még fokozottabb mértékben idegen lett volna, mint minálunk. Mert igaz, hogy kultúrája, szellemi beállítottsága német volt, de az a réteg, mely a kultúrát hordozza, nem a legmélyebb rétege az embernek. Márpedig

Kölcsey mélyebb rétegeiben, öntudatlan ősi rétegeiben, és ha úgy tetszik, magasabb rétegeiben, a szupraracionális síkban, ahol a magas intuíció és a vallási élmények lejátszódnak, *igazán és egészen magyar* volt. Ezt nem kell bizonyítani, és talán nem is lehet; mert a magyarság mibenléte a legkimondhatatlanabb dolgok közé tartozik. Hogy mi magyar, és mi nem az, csak érezni lehet, de megokolni nem. De éppen ez az érzés mindennél erősebb tanúságot tesz, hogy a *Himnusz* és a *Zrínyi ket dalá*-nak költője egészen magyar volt, és ha valaki, hát ő elmondhatta magáról:

Büszke magyar vagyok én, keleten nőtt törzsöke fámnak –

éppen ezért Németországban is és a világ minden táján még sokkal idegenebb lett volna, mint Magyarországon.

Hogy miért volt mindenütt idegen, és hol volt Kölcsey igazi hazája, arra már eddig is rámutattunk. Riedl Frigyes angol nyelvű magyar irodalomtörténetében néhány sorban jellemezvén Kölcseyt, zseniális tömörséggel rámutat arra, ami fejtegetésünk végső konklúziója. „A felhők között élt, világot teremtve magának, és mindegyre növekvő megvetéssel tekintett az emberek dolgaira. Természetes, hogy az ilyen ember mélységesen tudatában volt a valóságos és az ideális között levő örvénynek."[2]

Kölcsey idegen volt Pesten és Csekén, idegen volt Magyarországon, mert idegen volt ezen a földön, inadaptált volt a valóság világában. Benne szokatlan elevenséggel élt egy eszményvilág képe, a dolgokat mindig úgy látta, ahogy lenniök kellene, és ezért ellenszenvesek, sőt csaknem érthetetlenek voltak a dolgok, ahogy a valóságban voltak. Nem volt érzéke a realitás iránt, elfordult a realitástól egy ideális világ felé, mert a realitás nem fedte azt a képet, mely benne a valóságnál elevenebben élt. Hontalan volt a földön, mert az ideák világának honpolgára volt.

Ez a megállapítás kissé frázisszerű, és olyannak tűnik fel, amilyent minden költőről el lehet és el szoktak mondani. De ha megpróbáljuk nem hasonlatnak, nem rétori képnek fogni fel, hanem szóról szóra igaznak tartani, hogy benne egy ideális világ képe a

valóságnál elevenebben élt, akkor valamennyire megközelíthetjük Kölcsey titkát. Az a bizonyos általános költői „ideális világ" a legtöbb költőnél csak negatívumot jelent, csak annyit, hogy a valóság világa valamelyes korrektúrára szorul. Kölcseynél az ideális világ pozitívum, valami, ami van, fantáziája és etikus akarata által megélhető, mégpedig megvan a valóság világától függetlenül, bármiképpen is alakuljon az. Lelke horgonyt vetett ebben az ideális világban, és éppen ezért a valóság világa ránézve csak másodlagos fontosságú és örökké idegen; belső mivolta az ideális világ felé törekszik, és ennek következtében számára az én és a külvilág között alig lehet igazi közlekedés. Így történik, hogy élete első felében a külvilág a számára érthetetlen, negatív, és igyekszik nem venni tudomásul; életének második felében, amikor az ideák világa és annak érzelmi velejárója mind koncentrálódott egy ideában, mely a valóság világába hidat ver e magyarság ideájában, tudomásul veszi a valóság világát, de mint valamit, ami az ideális világhoz képest kisebb értékű, tehát amelyet meg kell változtatni. Ekkor felveszi a harcot, az absztrakt idealizmus örök-reménytelen harcát, hogy a valóság világát felemelje az ideálishoz, melynek árnyát benne látja; hogy megváltsa a valóság világába szorult örök tartalmakat.

Hontalansága szorosan összefüggött az előző fejezetben fejtegetett romantikus-újplatonikus vitalizmussal. A valóság világa nemcsak rosszabb, mint az ideális világ, nemcsak kevésbé igaz sub specie aeternitatis, de kevésbé életszerű is; az igazi élet nem a valóság világában folyik le. Shakespeare olvasása közben írja Szemerének (1834. augusztus 2.): „Mely világ az, mely az ő műveiben megnyílik! Tele irtózatokkal, tele az emberi természet ezerféle hibáival, de oly való, oly meleg, oly élettel teljes és colossális alakban s erőben álló! Kínos ellentétel ezen világ mellett az itteni jelenvaló, de erő s melegség, s elevenség nélküli világ. Azonban az élet csak a genie kebeléből ömlik melegséggel; a mindennap emberei örökké hidegek és törpék."

Fiatal éveiben még nem ismerte fel, hogy milyen reménytelenül idegen a földön, és ezért állandóan menekülni próbál idegenségétől, életében és költészetében is. Erről a korszakáról írja Szemerének (1833. április 13.): „Cseke távolléte minden tudományos vehikulum-

tól und meine von dem Innern meiner Seele allzu grell abstechende Umgebung – mert még a világot csak így sem ismertem, ideális képeimet szerettem volna nemcsak belül, hanem kívül is feltalálni – okozák, hogy mindig hozzád s mindig Pestre vágytam s így állandó lakom sohasem volt, míg gazdagság és hivatal le nem kötének." Életének második felében azután egyrészt átéli, hogy az ő világa nem e földről való, és ezentúl otthon után való vágyódása transzcendens jelleget ölt, fölveszi a romantikus vágyódás alakját, mely törés nélkül fut a végtelenbe; részint hazatalál egy ideában, a magyarság ideájában.

Kölcseynek saját helyzete a földi élet realitásával szemben a legerősebben kihatott életére és költészetére. Az alábbiakban vizsgálni fogjuk, hogy Kölcsey hontalansága milyen életformákba kényszerítette, és ezek az életformák hogyan tették költészetét éterikussá, nem földivé.

Kölcseyben korán kifejlődött a magányos ember jogos önvédelme: a gőg. Érezte, hogy más volta, mely a többiektől elválasztja, értéket jelent, és hogy azért más, azért idegen, mert értékesebb, magasabb rendű az általánosnál. Ez az érzés kiváltotta belőle a megfelelő életformát: az arisztokratikus elzárkózást a tömeg elől, az „odi profanum" állandósult hangulatát. Míg egyfelől értékesnek érezte magát magányos voltában, másfelől megvetette a „közembereket", „a kenyér után futkosó sokaságot". Több levelében kifejezi, mennyire fél, hogy hétköznapi foglalatosságai a hétköznapi emberek nívójára fogják alásüllyeszteni. Pl. mikor Ádám öccse halála után anyagi gondjai tetemesen megszaporodnak, ezt írja Szemerének: „Kétségkívül ezer bajokra maradok itt, bajokra, melyek a legnyomorultabb pórnépi kör felé fognak lenyomni, képzelheted-e, hogy én akkor az legyek, aki voltam?" Kölcsey számára az elképzelhető legnagyobb csapás lett volna az elhétköznapiasodás, a nívósüllyedés, az az állapot, amelyikben olyan lett volna, mint a többi ember.

A gőg páncél, mellyel a magányos körülövezi magát, hogy védekezzék az idegenszerű külvilággal szemben. Azáltal, hogy messze a környezete fölött állónak érzi magát, az onnan érő támadások kevésbé bántóakká válnak: hiszen úgysem érhetnek fel az ő magas-

latára. Minden gőg értékelésen alapul. Ahhoz, hogy gőgös legyek, tudatában kell lennem valamely bennem rejlő értéknek, mely másban kevésbé van meg. A gőg tehát szorosan összefügg az ember világnézetének talán legfontosabb részével: az értékrendszerrel. Ha megtudjuk, mire gőgös egy ember, megtudtuk értékrendszerének kulcsát, középtengelyét is.

Kölcsey gőgje még nem az igazi individualista gőg, a XIX. század derekától kezdve annyi nagy költői mű ihletője, az a gőg, mely egyszerűen arra büszke, hogy individuum, hogy kimondhatatlanul más, mint a többiek; nem keresi, hogy az, amiben elkülönbözik, értékes-e; magában az a tény, hogy elkülönbözik, már érték szemében. Kölcseynek gyökeresen más voltából arra lehetne következtetni, hogy a gőgnek ez a fajtája lappangott benne is; de az individualista gőg még nem tudatosodott benne. Az ő gőgje háromféle formát öltött az idők folyamán.

Ifjúkorában az intellektuális gőg formáját öltötte, amikor szellemi fölénye biztos érzetében távol tartotta magát a „napkeleti fejektől". Később a már említett szentimentális gőg formáját öltötte: az érzékeny szív megvetéssel fordul el a hideg, anyagias gondolkodású köznapiaktól. Végül harmadszor és legnagyobb mértékben az esztéta gőg, a művészember gőgjének a formáját öltötte. Ezt a formát Kölcsey Kazinczy hatása alatt vette fel, aki viszont Goethét és Schillert utánozta. „Werke des Geistes und Kunst sind für den Pöbel nicht da", volt Kazinczy kedves citátuma. A művészet csak kevés választott dolga; ezek a kevesek tehát, akik képesek műalkotásokat megérteni és létrehozni, jogosan alacsonyabbra értékelhetik a művészet és szellemi dolgok iránt nem fogékony tömeget. Kazinczy értékrendszerének középpontjában a művészi érték állott, és ezt a felfogást bizonyos fokig Kölcsey is osztotta.

Ez az esztéta gőg kovácsolta össze Kazinczy és Kölcsey körét. Fölényes lenézésük a nem közéjük valók iránt Kölcsey és Kazinczy levelezésének jóformán minden egyes darabjában megnyilvánul. Kazinczy volt kettőjük között a sokkalta engedékenyebb: ő a kört sokkal nagyobbra vonta, mint Kölcsey, mindenkit, aki hajlandó volt elismerni az ő vezérségét, a múzsák választottjának tekintett. Éppen

ez a nagyobb liberalitása vált azután szakításuk okává: Kölcsey nem tudta Kazinczynak megbocsátani, hogy Vályi-Nagyot és Homéroszfordítását vele és az ő fordításával csaknem egyenrangúként közölte.

Az esztéta gőg legfőbb irodalmi megnyilvánulása a *Felelet*. Érdemes megfigyelni, hogy az ortológusok támadásaikat a neológusok ellen a magyarság, az antiqua virtus, a józan ész stb. nevében intézik; ezzel szemben a neológusoknak egy palladiumuk van: a jóízlés. A művészember fölényes megvetésével intézik el az ellenük dühöngő támadásokat – mindig érezve és éreztetve, hogy voltaképpen olyan magas nívón állanak művészi szempontból analfabéta ellenfeleik fölött, hogy közöttük igazi harcról szó sem lehet.

Ha beleérezzük magunkat a nyelvújítási harc korába, azt kell hinnünk, hogy Kazinczynak és táborának esztéta gőgje nem volt alaptalan. Ha meggondoljuk, mekkora nívókülönbség volt a külföldet járt, magas német műveltségű, minden szép iránt csodálatosan fogékony Kazinczy és a legalább száz évvel hátrább levő debreceni oskolamesterek között: belátjuk, Kazinczynak igazán szerzetesien alázatosnak kellett volna lennie, hogy az esztéta gőg el ne hatalmasodjék rajta. A többiek pedig Kazinczy tanítványai voltak, és a mester glóriájából rájuk is hullott valami.

Kölcsey esztéta gőgje költészetére is rányomta bélyegét, amint minden állandósult életformának okvetlenül le kell színeződnie a költő művein. Kölcsey lírája exkluzív líra; sohasem törekedett arra, hogy verseit mindenki első olvasásra megértse; Csokonait elítéli, mert a népnek a nép nyelvén írt, ahelyett hogy igyekeznék a népet magához fölemelni. A homályosságot, mely fiatalabbkori verseit jellemezte, nemcsak hogy nem kerülte, de büszke is volt rá, a helldunkelt legfontosabb költői sajátosságának tartotta.

Kölcsey lírájának exkluzivitása megnyilvánul költői stílusában: keresi a választékos, nem mindenki számára hozzáférhető kifejezéseket, gondosan kiküszöböl minden triviálisat, verseit teletűzködi allúziókkal, melyeket csak az érthet meg, akinek nem mindennapi irodalmi műveltsége van; még a mitológiai apparátusban is válogatós, igyekszik olyan mitikus elemeket szerepeltetni, melyekről nem tud mindenki, melyek még kevésbé koptak el: pl. Luna helyett,

melyről mindenki tudja, hogy a holdat jelenti, ő inkább Chitonét írt, melynek a megértéséhez már kommentár szükséges.

Voltaképpen Kazinczy volt az első, aki az exkluzív költői nyelvet művelni kezdte, nyelvújítási elveivel kapcsolatban: hogy a magyar nyelvet alkalmassá tegye finom, leheletszerű lelki árnyalatok kifejezésére is. Kölcseynél a nyelv exkluzivitása már öncél: hogy a sokaságtól elkülönüljön. Tulajdonképpen az övé az érdem, neki sikerült megteremtenie egy tisztán költői nyelvet, mely a hétköznapi élet nyelvhasználatától messze elválik, részint kiküszöbölve magából a hétköznapi elemeket, részint tisztítva, elmélyítve azokat. Kölcsey az első a magyar lírában, aki oly nyelvet teremtett magának, mely az általa kifejezésre hozott tartalomtól függetlenül, pusztán nyelvi milyenségénél fogva, a szavak varázsánál fogva magasabb, költői világba emeli az olvasót. Ez a nyelvalkotás talán legnagyobb érdeme a lírikus Kölcseynek.

Az ilyen absztrahált költői nyelvnek az a veszedelme, hogy idővel elvész exkluzivitása, mindenki számára megtanulható sémává válik, és akkor könnyen eszközzé lesz nem igazi költők kezében, akik a már kész, már magában is költői nyelvkészlet segítségével egy minden igazi tartalom híjával való, puszta forma- és szóművészetet produkálnak. Ez lett a sorsa Kölcsey nagy nyelvalkotásának is: epigonjai, Bajza és az almanachköltők eltanulták és továbbfejlesztették Kölcsey fennkölt modorát, és létrehoztak egy finom, de üres költészetet, mely régi hasonlat szerint olyan, mint a régimódi abroncsos szoknyák, melyek akkor is állva maradnak, ha a hölgy, aki viselte, már kibújt belőlük.

De viszont igazi költő számára ez a készen kapott költői nyelv alkotja a nyelvbeli és tradícióbeli bázist, melyen megvetve lábát, tovább építhet; ilyen előfeltevése volt Kölcsey exkluzivitása Vörösmartynak, és ez is Kölcsey nagy érdemei közé tartozik.

Legtisztábban megnyilvánul Kölcsey exkluzivitása költészetének nagy diszkréciójában. Valamennyi versében gondosan elrejti magát az avatatlan szemek elől, csak-személyes élményeiről nem tudunk meg belőlük semmit. Sok verse egészen személytelen: hazafias versei, melyekben nem ő beszél, a személy, hanem az egész magyarság

képviselője, a vátesz, aki egy kollektív egység hangjával énekel – csak így lehetett a *Himnusz* a nemzet közös imájává. Személytelenek helyzetdalai, ezek a tudatos szerepjátszások és anakreontikus borés pipadalai, a bort nem ivó, nem pipáló ember öntudatlan szerepjátszásai. De a legszemélyesebb, leginkább belőle és átéltségeiből fakadó versei is olyan általános-emberi magaslatokon állnak, mintha nem is volna személyes alapjuk. Természetesen, akinek fülei vannak a hallásra, ezekből a versekből is kihallja a személyes Kölcsey hangját, ami mégiscsak a legfontosabb egy lírai versnél, és éppen, mert nem nyilvánvaló, annál nagyobb és mélyebb gyönyörűséget fog találni benne; a fáradság, melybe kibányászása kerül, csak növeli a rejtett kincs értékét. De ilyenek, igazi versolvasók, nagyon kevesen vannak. Kölcsey ezek a kevesek számára írt; a többiek előtt az akar lenni, aminek látszik, személytelen költő, aki magasrendű dolgokról beszél, de aki voltaképpen nincs, csak a „mennyei dolgok ügyvivője a földön", amint Goethe mondta a Kölcseyvel sok tekintetben rokon Klopstockról. „Mi gondom nekem a sokaságra? Az én szívem legszentebb érzelmei csak lelkem rokonai előtt nyílnak fel. Kevesen vagynak ezek, s hogy kevesen vagynak, ez az én egyetlen büszkeségem." (Vilma.) Kölcsey bevallottan arisztokratikus költő – a demokratikus költőnek, pl. Petőfinek, munkássága „nyitott könyv", amelyben személyiségének minden mozzanata nyilvánvaló.

Még fontosabb a másik életforma, mely Kölcsey idegenségéből következik: az ábrándozóé. A magányos ember énjének a számára idegenszerű nem énnel szemben állást kell foglalnia; ez az életformába kristályosodó állásfoglalás a kínai fal, melyen belül magányossága bántatlanul élheti külön életét. Kölcsey kifelé való állásfoglalása, legalábbis élete első felében, az esztéta gőg volt, amint láttuk. De ezzel a kínai fal még nem volt készen, csak annak kifelé tekintő oromzata. Saját kis világunkba, belső életünkbe is belényúlnak a nem én birodalmának karjai: kénytelenek vagyunk életünk minden pillanatában belső élményekkel reagálni az idegen, a külvilág adta benyomásokra. A magányos embernek szüksége van tehát olyan terrénumra, ahová a külvilág, a külső nap fényessége nem ér el; ami korlátlanul, feltétlenül az enyém, ahová elmenekülhetek a kül-

világ elől. Ez a végső refugium, ez a föld alatti rejtett fényű kert a képzelet birodalma. Az az ember, aki a külső valóság elől a képzelet birodalmába kénytelen menekülni, és akinél ez a menekvés hosszú megszokás folytán állandó életformává válik, az ábrándozó. Kölcsey azt mondja: „Ha epedésre hajló s melegkeblű fiatalember egyszersmind élénk és gazdag fantáziával bír és sem történet, sem szándék őt saját lélekállapotára még elég jókor nem figyelmezteti, józan meggondolásra nem ébresztgeti: készen van az ábrándozó." (Kárpáti kincstár.) Lehetetlen ebből a leírásból őrá magára nem ismerni, kiváltképp ha figyelembe vesszük, hányszor nevezi magát leveleiben ábrándozónak. De legnyilvánvalóbb tanúság a fantázia dicsőítésére írt számos költeménye.

Kölcsey, különösen életének későbbi korszakában, erősen elítéli az ábrándozást, mely a való élet színét elhalványítja, és elvonja az embert élete igazi értelmétől, a munkától, a közcélra irányuló tettől. Oly erősen elítéli az ábrándozót, ahogyan az ember csak önhibáját szokta. De Kölcsey ábrándozása nem volt csak tétlen ábrándozás, céltalan magát felejtés, csodavárás karba font kezekkel; Kölcsey nemcsak magányos ember volt, aki menekül a külvilág elől, hanem alkotó is. Az ő igazi ábrándozása, igazi nagy refugiuma a költői alkotás. Kölcsey számára a költészet refugium volt a valóság elől. Ez első pillanatra frázisnak látszik, amelyet minden költőről el lehet mondani. De közelebbről vizsgálva kitűnik, hogy egyáltalán nem áll minden költőre: Petőfi és Arany János pl. nem menekültek a költészethez a valóság elől, hanem ellenkezőleg, elmerültek a valóság legmélyebb gyökeréig, hogy fölismerve a valóság lényegszerű vonásait, megábrázolhassák annak „égi mását". Kölcsey számára nem az a fontos, hogy a valóság égi mását adja, hanem hogy égi mását adja – mindegy, hogy minek.

Kölcsey menekülésének stiláris formája a pátosz. Kölcsey pátosza eszköze és egyúttal kifejeződése a realitásból való kiemelkedésnek. A pátoszban három lelki mozzanatot kell megkülönböztetni, amelyek közül az első kettő minden eksztatikus élmény sajátja, a harmadik pedig minden művészi élményé: először is a kimenekülést, az eksztázist a valóságból – másodszor a bele-menekülést egy valóságfeletti

létezőbe (exaltáció) – harmadszor az exaltáció rögzítésére, formává tevésére irányuló művészi akarást, mely a költőt arra készteti, hogy ekszt ázisát nem mulandó nyelvi alakba igézze. Kölcsey igazán szép versei mind erősen patetikusak, éppúgy, mint szónoklatai. Mert Kölcsey, amikor alkot, felfokozza önmagát, mintegy kilép önmagából, bizonyos költői megszállottság állapotába kerül. Ez az ekszt ázis, mely a pátosz mögött van, számára belső szükséglet volt, végső és legmagasabb életformája volt ez, a magányosság tornyának a csúcspontja. Kölcsey egész életén át keresi a patetikus pillanatot, melynek ekszt atikus magaslatán azután eltűnik minden, ami zavar, és csak a szent dolgok állanak előtte a lelkesedés erős sugarában. Legszebb versei mind egy-egy ilyen patetikus pillanat formává levései. Egész teóriát állít fel a patetikus pillanat fontosságáról: „És ily kiemelkedések (ti. megemlékezés a nagy napokról) nélkül sem egyes ember, sem nemzet a történetek sorában állásra méltó nem lehet s azért mi szükségesb, mint az alkalmat reájuk híven keresni és használni."

Kölcseynek éppen ez a sajátossága, hogy ti. azért alkot, mert az alkotás ekszt ázisa ránézve az élet szükségképpen való formája, választja őt el a magyar irodalom másik nagy patetikus költőjétől, Vörösmartytól. Vörösmarty lelkesedése mindig kötve van a tárgyhoz, mely megihleti, a lengyel nemzet szerencsétlensége, a magyar hölgyek közönye, Liszt Ferenc alakja stb., lelkesedésében van mindig valami objektív. Ezzel szemben Kölcsey lelkesedése csak személyhez van kötve, ránézve a lelkesedés öncél, lelkesedik az ekszt ázis kedvéért, mert az ekszt ázis által menekül a menekülendők elől; a tárgyat szinte csak utólag és kívül keresi lelkesedéséhez. Egyes versei magukon hordják ennek a tétovázó tárgykeresésnek a jelét, sőt vannak olyanok (pl. az *Ábránd*), melyekről az a benyomásunk, hogy mindvégig nem sikerült tárgyat találnia, és a pátosz tárgytalanul, testetlenül lebeg és csapong ég és föld között (pl. a *Költő*). A tárgykeresés gyönyörű költői kifejezése a *Rákos nimfájához* első strófája.

A pátosz tehát a formája Kölcsey ábrándos kimenekülésének; mi a tartalma? Mi az a birodalom, ahová Kölcseyt a pátosz és a pátoszt adó képzelet elragadják? Kölcsey élete első felében két ilyen biro-

dalmat ismer. Nevezzük őket annak a kornak kedves szavaival, ahogy Schiller is jelölte kortörténeti szempontból rendkívül fontos tanulmányában: „Über naive und sentimentalische Dichtung." Az egyik birodalom Árkádia, a másik Elysium.

Árkádia jelöli a XVIII. század emberének, a Rousseau képviselte embernek a legkedvesebb ábrándját: a boldog őskor országát; Árkádiában az emberek pásztori egyszerűségben élnek, töretlen, problémátlan lelkivilággal, csak az emberiség ősi, testszerű, természet adta szükségleteit ismerik, és azoknak kielégítése nem okoz nehézséget. Árkádia nem ismer társadalmi konvenciókat, látszatéletet, hazugságot; mindenki természetes igazi arcát mutatja. Mint madárból az ének, szakad ki az emberből a dal és az imádság. Gonoszság itt nincsen, mert minden ember természete szerint jó, legalábbis Rousseau szerint.

Kölcsey Árkádia-hite át- meg áthatja és formálja egész fiatalabbkori költészetét. Legelső ránk maradt versének is a címe: *Az arcas*. És élete végén megtörten, rezignáltan még egyszer visszatér az Árkádia ábrándjához, a töredékben maradt *Ferrói szent fa* című novellájában. A rokokó jellegű mitológiai apparátus, mely Kölcsey verseit átszövi, szintén Árkádiára mutat. A bájos és lenge rokokó-görög istenek és istennők úgy vannak elhelyezve Kölcsey kimért verssoraiban, mint a fehér istenszobrok a rokokó parkok nyírt fasoraiban. Azoknak is, ezeknek is ugyanaz a céljuk: felkelteni az emberben a boldog Árkádia hangulatát, ahol emberhez hasonlatos istenek minden különösebb ünnepélyesség nélkül járkáltak az istenekhez hasonlatos emberek között.

Árkádia Kölcsey anakreontikus szerepjátszása is: ha életében nem is, legalább költői ábrándozás formájában áldozik az ember ősi, természetes szenvedélyeinek, a bornak és az egyszerű szerelemnek. Éppen ezért nem szabad affektáltnak felfogni Kölcsey anakreontikáját, amiért hogy valójában nem ivott bort, és nem volt szerelmes. Az ábrándok világában Kölcsey borivó és szerelmes volt – igaz, hogy nektárt ivott, és istennőszerű pásztorleányokat ölelt, akiknek a valósághoz vajmi kevés közük volt; de a költő Kölcsey számára az ábránd mélyebben igaz, semmint a valóság; Kölcsey anakreontikája belső

élmények megábrázolása és a költői igazság az átéltség igaz voltától függ. Affektált az az anakreontikus, aki esetleg iszik bort és szerelmes, de verseit csak azért írja, hogy kövesse az irodalmi divatot.

Vértesy Jenő rámutat, hogy Árkádia Kölcsey Homérosz-fordítása is: mintegy Árkádiába menekül Kölcsey Homérosz természetes hősei és istenei közé, és Homérosz fordítása közben keletkezett Árkádia-hangulatának csodaszép formává válása a Homérosz-fordítás nyersen egyszerű és archaisztikus nyelve.

Az Árkádia-ábránd akkor születik meg, amikor a társadalmi élet igen magas fokot ér el, komplikáltsága áttekinthetetlen immár, a társadalmi konvenciók nyűge nyomasztóvá válik, és az emberekben felébred a vágy az ősi szabadság és egyszerűség után. Így történt ez az alexandriai kultúra idejében és a XVI. század magas műveltségű olasz udvaraiban, ahol a humanista költészet az alexandriai bukolikus tradíciókat felújította. A XVIII. században azután az Árkádia-ábránd mélységes világnézeti megalapozást nyert Rousseau által: a boldog őskor emberei nemcsak egyszerűbbek és természetesebbek voltak, mint a kultúrember, de jobbak is, erkölcsileg értékesebbek, mert hiszen az erkölcsi érték éppen abban állt, hogy természetesek, hazugságtól tisztán emberiek legyünk. Legjobb volna tehát az ősi emberekhez hasonulni.

Elgondolható, milyen elevenen élt az Árkádia után való vágy Kölcseyben, aki magányos, tehát nem-társadalmas ember volt, mint kevesen, és akire nézve minden konvenciós kötöttség és hazugság végtelenül bántó volt. „Nem, én ceremóniák embere nem vagyok", írja *Országgyűlési Napló*-jában. „Hosszú mentét ölteni és aranyos övet és sárga kardot kötni fel, sarkantyús csizmában lépegetni, kimérve tenni meghajlást, tiszteletről beszélni s az ég tudja, miről gondolkozni: mind oly dolgok, amiket oly talált fel, kinek szív és fej soha dolgot nem adtak, ki előtt ismeretlen a lélekszükség, mely érzést és gondolatot magányban érlelni és papirosra önteni ellenállhatatlan erővel kényszerít." Vagy ugyanott: „Nincs, ki részvéttel kérdje: miért e lankadás? És nincs, kinek feleljem: mert kénytelen valék hangokat adni, mikbe érzésemet nem önthettem, szavakat szó-

lani, amikbe értelmet tenni nem akartam s bezárva tartani keblemet, mit oly örömest mindig nyitva szeretnék láttatni!"

Az Árkádia költészeti formáinak jó részét készen kapta Kölcsey német és magyar elődeitől; hisz a XVIII. század, a késő rokokó és a rousseau-i szentimentalizmus stílusának nincsen jellemzőbb, általánosabb vonása, mint Árkádia. De kétségkívül ebben a tekintetben is legtöbbet Matthissontól tanulhatott. Matthissonnál felleljük Árkádiának úgyszólván összes lehetőségeit:

1. A rokokó mitológiát teljes egészében.

2. A természetrajongás rousseau-i formáját: a természet nem önmagáért szép, hanem a városi élettel való ellentéténél fogva, pl. Matthissonnak a Rousseau által is annyit dicsőített genfi tóról írott költeményei.

3. Tündérvilágot. A tündérek is a természet egyszerű gyermekei. Ők is szabad, konvenciótlan életet élnek. Matthisson tündérekről szóló versei ezt hangsúlyozzák: Elysium, Die Faunen, Die Gnomen, Elementargeister.

4. A gyermekkort. Pl. Die Kindheit.

5. Az árkádikus barátságkultuszt felleljük Matthissonnak kortársát, Salist sirató elégiáiban. A barátságkultusz bizonyos formája szintén jellemző és általános kortünet; a német irodalomban különösen a Gleim köré csoportosuló anakreontikusok nevezetesek erről, a magyar irodalomban a német mintákat követő Kazinczy körüli csoport, melynek Kölcsey is tagja volt. Ez a rokokó barátság szintén árkádikus jellegű: a barátok, elvonulva a szívtelen, romlott világtól, legalább egymás között igyekeznek új életre kelteni a régi Árkádia szívélyességét, hazugságmentes, szeretettel teljes erkölcseit. Ennek az árkádikus barátsághangulatnak, mely Kazinczy környezetében elkerülhetetlen volt, több nyomát találjuk Kölcsey levelezésében és költészetében. (Pl. *Szemere Pálhoz, Vilma emlékkönyvébe.*)

(Az előbb felsoroltakat felleljük Kölcsey költészetében is; a hatodik Árkádia-formát azért említjük fel, mert, igen jellemzően, Kölcseynél nyomát sem találjuk.)

6. Az árkádikus túlvilág, pl. Matthissonnak *Die Vollendung* című költeménye. Ez a kor legérdekesebb ábrándjai közé tartozott, Lava-

ter egész működését ez irányította (főműve: *Aussichten in die Ewigkeit*), és Jean Paul egyik centrális gondolata volt. Jellemző sajátsága az, hogy a keresztény túlvilágfogalommal nincs közvetlen összefüggésben, hanem, hogy úgy mondjuk, egy másodlagos túlvilág. Ui. az Árkádia-vágy akkor jött létre, amikor a keresztény túlvilágba vetett hit megingott; ennek a surrogatuma voltaképpen az Árkádia-fogalom. Az árkádikus túlvilág pedig az Árkádia-fogalmat visszavetíti a transzcendensbe, a túlvilágra: túlvilág az a hely, Jean Paulék szerint, ahol nincsenek konvenciók, mindenki szabad, egyszerű életet él stb.

Kölcseytől ez az ábránd távol állt. Hitt ugyan a lélek halhatatlanságában, valami misztikus-platonikus módon (Czelesztina), vagy legalábbis elismerte, hogy a szív nem tud megnyugodni a teljes elmúlás gondolatában; de a túlvilágot mereven tagadta. „Nincs élet a felhők körén túl."

Éppen mert Kölcsey nem hitt a túlvilági életben, sokkal nehezebb körülírni a másik ábrándnak, az Elysium után való vágynak a tartalmát. Árkádia az örökre elmúlt boldog birodalom, Elysium a jövendő vagy talán soha el nem jövendő boldogok szigete. Elysium az ideális világ, ahol a dolgok olyanok, amilyeneknek lenniök kellene; a szintézis birodalma, ahol az emberek nem ősi egyszerűségben, sem mai sokszerűségben élnek, hanem egy új, harmadik, a sokon keresztül a „mindenszerűséghez" eljutott lélekállapotban, a megoldott problémák állapotában élnek. Elysiumban nem jár a játékos, képalkotó fantázia; Elysium elképzelhetetlen voltaképpen, mert a léleknek olyan állapota válik ott életformává, melyet ma csak az eksztatikus pillanatok mindent egyesítő, oldó varázsában tudunk megélni.

Árkádia a játékos, könnyed rokokó kor ideálja volt, Elysium a nehézkes, németes, sokgondú romantikus koré. Talán ezzel is összefüggésben van, hogy Kölcsey élete első felének versei inkább az Árkádia-tárgykörbe tartoznak, a későbbiek inkább Elysium felé szállnak; időközben ugyanis beállott Kölcsey fordulata a kazinczys rokokó-klasszicizmustól a romanticizmus felé. Ez a fordulat Kölcseynél nagy belső átalakulás eredménye volt.

Kölcsey Elysium-verseit az az érzés ihleti, melyet megkülönböztetésül a szentimentális vágytól, romantikus vágynak neveztünk. A szentimentális vágyódás körvonalai határozatlanok – nem egészen vágy, csak árnyéka, csak vetülete a vágynak; a romantikus vágy határozottan vágy, intenzív, égető, nyugtalanító érzés. De a célja határozatlan: a romantikus költő nyíltan, plasztikusan ki tudja fejezni, hogy vágyódik, de nem tudja kifejezni, hogy hová. Elysium kapuja nem nyílik az álom előtt sem; ami után vágyakozik, örökös titok, szimbóluma a lefátyolozott saisi istennő és a csodálatos Kék Virág. Mert vágya végső céljában a transzcendensbe fut, és végtelen. Minden teljesedés csak egy illúziót rombol le, és a vágyódás továbbra is megmarad. Legtökéletesebb művészi kifejeződése a Faust alakja, aki mennyet, földet és poklokat keresztülvándorolván, meghal abban a pillanatban, mikor céljához ér. A romantikus számára nincsen teljesedés. Éppen ezért a romantikus vágy minden emberi érzés közt a legvégtelenebb és legreménytelenebb.

Ez a romantikus vágy ihlette Kölcsey számos későbbi költeményét: *Csolnakon, Esti dal, Alkonyi dal, Vágy.* A rokokó apparátus ezekből már teljesen elmaradt, elmaradt a szentimentális érzéskeresés, sőt még a pátosz is, mely keresi a tárgyat a lelkesedéséhez – ezekben már nincs meg a régi bizonytalanság: a költő már biztosan érzi, hogy vágyódik, és hogy vágya végképp reménytelen. Ezekben a versekben találta meg Kölcsey a legmélyebb, legemberibb hangokat.

Jegyzetek

1. „Egy ifjúkori eszményképnek, egy képzelt szerelemnek vágyait, tört reményeit temette magába. Magába fojtott szerelmének képzelt fájdalma, szenvedése és az alaptalan homályos érzések adják meg lírájának alaphangulatát." (Gyulai Pál: *Emlékbeszéd Kölcsey Ferenc fölött.*)

2. He lived in the clouds, creating a world for himself and came more and more to regard the activities of mortals with something like contempt. It was natural thet such a man should be profoundly conscious of the gulf between the actual and the ideal.

STEFAN GEORGE

1.

Stefan George művészi pályafutása olyan volt, mint a mai korban mindenkié, aki új értelmet ad az igéknek, akinek új tartalma szükségképpen régi formákat bont, és újakat teremt: jel, amelynek ellentmondanak. Némelyek érthetetlennek találták, ismét mások a „dekadens", az „esztéta" jelzők kényelmes tipizálásába burkolva alakját, elmentek mellette anélkül, hogy mélyebb mivoltát kutatták volna, és legkivált magányosságáért vádolták, gőgös visszavonulásáért a mindennapi élet, a XIX. század társadalmának kérdései elől. Idővel azonban az előkelő elzárkózottságban született és őrzött új ritmusok megtalálták a füleket, melyek arra rendeltettek, hogy halljják, mindegyre szélesebb lett az eleinte elzárkózott kör, és ma már George nemzetének önbizalmat adó büszkeségei közé tartozik. A világháború siketeket gyógyító megrázkódtatásai által sok minden, ami homályos volt George munkásságában eleddig, nyilvánvalóvá vált, és a háború utáni szellemi újjáépítés munkájának George egyik nevezetes tényezője.

Jelen tanulmány nem akarja George gondolatának teljes keresztmetszetét adni. Ezeken a sorokon keresztül, nem is mindig következetesen, pusztán csak egy megállapítás felé törekszik: hogy Stefan George által a német szellem története új fázisába lépett; és hogy ez a fejlődési pont egyben visszatérést jelent: visszatérést a német szellem, élet és látás bizonyos ősi formáihoz, amelyeket összefoglalva, középkornak szoktunk nevezni. Hogy George, minden modernsége és korreprezentáló hivatottsága mellett, vér a Wolframok, Walterek és Gottfriedek véréből, és folytatja a német utat ott, ahol Luther Márton letért róla. A reformáció óta ő az első német költő,

aki független a lutheranizmustól és annak távoli leszármazottjaitól, a romantizmustól és a német filozófiától.

Ez a negatívum beláthatatlanul sok és nehezen teljesíthető. Hiszen úgyszólván minden, ami német, voltaképpen lutheránust jelent, kezdve a nyelven, az újfelnémeten, mely magán hordja Luther vonásait, a német tudományon keresztül, mely a lutheri kritika jegyében indult, a német filozófián át, mely a lutheri szabadság elvén épült fel, a német költészetig, amely a lutheri csak-egyéni lélek költészete, és a német vallásos életig, mely a szubjektív vallási élmény lutheri szentségében fejeződik ki, minden. George mindettől jóformán érintetlen, a nyelvet csaknem olyan energikusan a maga képére formálja, mint annak idején Luther tette, és folytatja a német szellem útját ott, ahol a nagy német misztikusok, a reformáció katolikus útegyengetői a XIV. században elkanyarodtak, ahol a német individualizmus, mely aztán bizonyos fokig egész Európára rányomta bélyegét, elkezdődött.

George *nem individualista* (XIX. századi értelemben). Nem vallja értéknek minden sajátos és egyéni élményét, a legmélyebbet sem, ha csak-egyéni, nem célja, legalábbis nem legfőbb célja költészetének, hogy egyénisége hű tükrét adja. Egyénisége egyén fölötti, és objektív értékekben való részesedése által nyeri csak el a számára oly fontos „Weihe"-t, a szankciót, mely egyedül jogosítja arra, hogy életét megörökítse: mert éppen ezáltal élete megszűnt csak-egyéni, csak-egyszeri lenni, hanem általános érvényű, az örök dolgoknak emberi hordozója.

Ez a negatívum egyben már pozitívumot is jelent: George nem individualista – az individualista voltaképpen rész, amely autonómiát nyert, és ezáltal kiszakadván az Egészből, az Egész tudatát is elveszítette. Ennek okából a német költészet a magányosság költészete: az autonóm rész, az Én, elégtelen lévén önmagának, örökké vágyódik a romantizált „Más", a nem-Én, szóval az Egész után. Ez a vágy az újkori német költészet alaphangja, ez a gyökere minden német szentimentalizmusnak (= fájdalom az Én magányossága miatt), romantizmusnak (= vágy a nem-Énnel való szintézis után) és világfájdalomnak (= keserűség a szintézis lehetetlensége miatt).

George ezzel szemben *nem magányos* (leszámítva életének egyes elkerülhetetlen fordulópontjait, melyek szinte a napfogyatkozások szabályosságával térnek vissza); résznek érzi magát egy számára létező, belülről látható és élhető Egészben, a kozmoszban, a rendezett, „díszített" világmindenségben; érzi, hogy őt is ugyanazok a törvények mozgatják, melyek a csillagokat, és fordítva, a csillagokat is az ő törvényei mozgatják – nem azért, mintha mikrokozmosza volna az, mely a mikrokozmoszt tudattartalmában kiépíti, ahogy a romantikusok hiszik, hanem ellenkezőleg, mert a makrokozmosz magában foglalja az ő mikrokozmoszát is, mely mint a makrokozmosz, egységes.

2.

A költő szemben áll a világgal, és s dolgokra, melyekkel találkozik, visszahat; ez a visszahatás a költészet. A visszahatás módja sokféle lehet: van költő, aki a dolgok felkavarta érzéseit rögzíti művében, az érzelmi lírikus, pl. Petőfi; van, aki a dolgokról való gondolatait, a reflexív költő, pl. Madách; van, aki a dolgokat irányító intencióit, a patetikus, pl. Vörösmarty. A költészet legmagasabb fokán az a költő áll, akin keresztül maguk a dolgok beszélnek, a költő, akiről azt szoktuk mondani: úgy írja le a dolgokat, amint vannak, pl. Arany János.

Csakhogy a dolgokat, amint *vannak*, csak Isten látja, akiben minden dolog lényege öröktől fogva foglaltatik; ember csak úgy látja a dolgokat, amint *látszanak*, mégpedig minden egyes ember másként, amint szemén másként törnek meg a sugarak. A dolgokat, amint vannak, lényeg szerint, legföljebb megközelíthetjük a szeretet és szeretet adta titokzatos clair-voyance váratlan intuíciójával. A nagy alkotó voltaképpen éppen ezért a szeretet mestere: nagyobb lévén a szeretete, a dolgokat igazabban látja, mint más. A nagy költő objektívnek mondható, amennyiben nem a dolgokhoz fűződő szubjektív gondolatait és érzéseit igyekszik megábrázolni, hanem a dolgokat magukat – intenciójában legalábbis – lényeg szerint, márpedig a dolgok lényeg szerint objektívek. Egyben szubjektív is, mert véges

ember, és mert személyisége látásán is leszíneződik. Ez a kettősség, objektív dolgok, szubjektív látás, adja meg a költészet varázsát: hogy belülről való is lesz és kívül levő is egyben, Én és nem-Én közt szintézist hoz létre a kifejezés, a nyelv mágiája által.

Amit tehát a nagy költő versébe foglal, nem a világ, sem pedig a költő kis világa, hanem a kettő együtt: a költő *világlátása*, melyet az különböztet meg minden egyéb megismerési aktustól, hogy alany (aki lát), tárgy (amit lát), állítmány (hogy lát) a műben már egyet jelentenek: a világban, melyet a költő lát, ő maga is benne foglaltatik, és általa ily módon a világ szemléli önmagát. Világlátást mondunk, és nem világnézetet, mert a világnézet ma már nézetek, vélemények, axiómák jól-rosszul rendezett összességét jelenti, nem pedig a látásnak azt az őseredeti *egységét*, mely a költőt jellemzi. Világnézete minden embernek van, legalábbis kellene, hogy legyen, világlátása csak a választott szellemnek, világlátását objektiválni, kivetíteni, megörökíteni, szóval *világképpé* tenni csak a választott alkotónak adatott meg.

Az alábbiak során tehát vizsgálni fogjuk George költészetté lett világlátását. Nem tekintjük George gondolatait, érzéseit, nézeteit, elveit, hanem a dolgokat, *amint* George látja. Nyilvánvaló tehát, hogy voltaképpen lehetetlen lesz szavakká, ítéletekké, fogalmivá feloldani azt, ami nem fogalom, hanem kép, amint George oly szépen írja költészetéről:

Sie wird den vielen nie und nie durch rede,
Sie wird den seltnen selten im gebilde.

A költő világlátása munkásságában kétféle módon nyilvánul meg: materiálisan és formálisan. Tartalmi, *amit* lát a költő, ami a világot egyéniségén általszűrve fennmarad lényegesnek, megábrázolandónak: a költői kiválasztás kérdése. Formális, *ahogyan* lát a költő, amint ez a specifikus látási mód költészetének hogyanjában is jelentkezik – látás és alkotás nála egytörvényű lévén: a költői metódus kérdése.

George költői metódusa, a *„hogyan"* is már novumot jelent a

XIX–XX. század költészetével szemben, visszatérést egy régebbi költői metódushoz, mely a német lírából kiveszőben volt. A német költészet Goethe óta a csak-egyszeri élmény költészete volt, Goethe elvéhez alkalmazkodva, hogy minden líra alkalmi költészet. A költő metódusa megábrázolni azt, amit az ihletett pillanat elébe ad – lehet, hogy a következő pillanat ellenkező élménytartalmú lesz, akkor azt fogja megábrázolni, válogatás nélkül, amit a pillanat ad elébe, és amennyit a pillanat elébe ad. Gesztusa ez: hirtelen tágra nyitja szemét, azután rögtön lezárja, és számot ad arról, amit akkor látott. Ez a módszer végső kifejlődését érte el a múlt század végének impresszionista lírájában, hol a költő immár semmi állandót nem foglal magában, és semmi aktivitást az élménnyel szemben, csak tükör, mely mindent visszaver, ami elmegy előtte, hangulatok dobáltja, titkos kéz ringatta bölcső, szélfútta falevél, Verlaine jellemző hasonlatával élve. Ez a költői metódus természetes következménye a lutheránus-individualista világképnek: az Egyház individualizálódott hivőkké, így kezdődött a processzus, azután a társadalom egyedekké, az egyedek élményekké, azután a tér pontokká, pillanatokká az idő – mit tehet mást a költő, mint megábrázolni a pontot és a pillanatot? Az atomokban látott és megélt világ kifejeződése csak az atomköltészet lehetett. Ehhez járult még a modern determinizmus: a költő nem is hiszi, hogy valamiképp úrrá lehetne a fölötte elszáguldó élményeken, pillanatokon, rabszolgája lesz a saját látásának, metódusa a passzivitás.

George nem a csak-egyszeri élmények költője. Ő *állandó,* és csaknem azt lehetne mondani, a priori adott átélést költ meg – a képek változnak, amint a dolgok elvonulnak előtte, de az alap, melyben a képek megjelennek, mindig ugyanaz marad. Álláspontja a dolgokkal szemben szintén nem a determinált, a rabszolga attitűdje: hanem olyan, mint a hadvezér, aki felvonultatja maga előtt hadi népét, tömött rendben, előre kitűzött terv szerint. Ő is pillanatok tartalmát adja (mert a líra időben csak pillanatokkal dolgozhat, a kontinuitás már epikát követel), de ezek a pillanatok nem csak-egyszeriek, hirtelen-váratlanok, kiszámíthatatlan tartalmúak, mint az impresszionista, a relatív pillanat; számára az élmény és a pillanat csak

aktualizálja azt, ami potentialiter eleve megvolt benne, és állandóan megvan benne. A pillanatélmény nem önmagáért való, hanem csak rész a Egész-átélésben, amint az ő személye is csak rész az egész kozmoszban. Látásának ezt az állandóságát nevezi Gundolf igen pregnánsan „Dauerblick"-nek.

Ez a metódus természetesen nemcsak az élménnyel szemben való attitűdben nyilvánul meg, hanem George verseinek formájában is: a ritmusban, felépítésben, hasonlat- és képtechnikában egyaránt. Hiszen éppen a költői forma az, mely megérteti velünk a költő világlátásának hogyanját, és a világot az ő látásával láttatja.

Az állandóság George képeiben mint *plaszticitás* jelenik meg. George képei és hasonlatai nyugodtak, állók, egész kerületükön láthatóak, mintegy kifaragottak. Ez is eléggé magában álló jelenség a német lírában. A fiatal Goethe, akiben talán először lett költészetté a német individualizmus, felbontotta a hagyományos költészet egysíkú képeit: összekeverte több érzékterület benyomásait egy képbe, és az állóképek helyébe mozgásban levőket hozott. Goethe maga később eljutott a plaszticitáshoz, mely nélkül nem lehet igazán nagy költőt elképzelni, azonban követői fiatalkori lírájából indultak ki: a német romantikusok és folytatóik a világirodalomban, a francia és franciás szimbolisták, akik aztán tovább és a végletekig fejlesztették a képek felbontásának folyamatát. Az éles kontúrok helyét az elmosódó határú színfoltok foglalják el, nem látható, hanem érezhető képeket alkotnak, melyek minden érzékterület kaotikusan egybeolvadó összbenyomására törekszenek; a plaszticitás teljesen háttérbe szorul, és helyet ad a zeneszerű hullámzásnak, ringatásnak – szóval az autonómmá vált hangulatnak.

A plaszticitással rokon és egygyökerű George alakító ereje: minden egyes verse szinte rideg szigorúsággal van megépítve, fölösleges nélkül, zökkenő nélkül és belső megépítettségében is plasztikusan. Megint merev, ellentétben az impresszionista lírával, mely szántszándékkal kerüli a szigorú kompozíciót, visszaadja a színeket az élet adta kaotikus sorrendben, és a vers elején sohasem tudhatni, miről szól a vége.

George páratlan alakító ereje nemcsak az egyes versekben nyil-

vánul meg, a versek zárt és teljes ciklusokká tömörülnek, és a ciklusok egymást kiegészítve, polarizálva, mindenképpen rendezve alkotnak egy-egy kötetet. A konstrukció talán még itt sem áll meg: az egész oeuvre-t úgy lehet tekinteni, mintha egységes terv szerint volna felépítve; minden egyes versnek megvan benne a helye, és minden vers a helyén van. George oeuvre-je ily módon ösztönösen, George „rendezett" természetéből sarjadván ki, képévé és vetületévé vált a nagy Hierarchiának. Ha Georgét egy sajátságáról akarnók megnevezni, méltán hívhatnók őt a „rend költőjé"-nek. Élesen elválasztódik ezáltal az individualizmus „szabadjaitól", a kaotikusaktól és az örök-éretlenektől.

3.

George költői világképének anyagában, mivoltában kétféle világkép elemei vegyülnek: a keresztény-katolikus és az antik világkép elemei. Ő maga ezt a kettőt: az antik és a keresztény szellemet úgy fogja fel, mint az emberiség két apriorisztikus legnagyobb mozgató erejét, melyek szükségképpen feltételezik és kiegészítik egymást. A Standbilder verssorozatban, mely az emberi szellemet irányító erőket álló képekben mutatja be, mintegy istenszobrokat, az antikság és kereszténység állóképét egy vers, a legelső foglalja magában, mintegy jelképezvén, hogy elválaszthatatlanok és elsők. Ő is azok közé tartozik, akik az antik és a keresztény szellem szintézisén akarják felépíteni a „harmadik birodalmat", az „új egyházat", vagy bárhogy is nevezzék.

A világlátásból először a természetlátást vesszük sorra: ennek az ábrázolására szentelte George *Das Jahr der Seele* című kötetét. George természetlátása először is *nem szentimentális*. A szentimentális természetlátásnak, mely történetileg a kálvinista Rousseau-tól datálódik, lényege a természettől elszakadt ember vágya a természet után – ez a vágy aztán meghamisítja, hamisan áteszményíti a természet képét, a szentimentális ember a természetre aggatja mindazokat a színeket, melyek életéből hiányoznak. Ez a szentimentális természetlátás szintén az individualizmus következménye, mely az egyes

embert kiszakította a természet egészéből, és egyik fajtája a sichfliehennek, az önmagunk elől való menekülésnek, melyre az individualizmus feneketlen magányosságába hullott ember kényszerül. Akik pedig mégis találnak kapcsolatot a természettel, azokat túláradó életérzetük, mely hirtelen és erőszakosan áttörte az individuum korlátait, kapcsolja össze a természet életével – ezek panteistákká lettek, mint a fiatal Goethe és Hölderlin. Szóval a természet átélése vagy a természet, vagy az átélő Én rovására ment.

George lírájában a természet nem a vágyódás hordozója, hanem az életé; az anyaföld, melyből minden mind testi, mind szellemi élet kisarjad: die grosse Nährerin. George nem érzi magát kiszakadottnak a természetből, aminthogy nem is érzi magát panteista módra egylényegűnek a természettel. Résznek érzi magát az Egészben, melynek a természet is része, és csak része, és nem a panteisták „minden"-e – tudja, hogy őt is azok az ember- és természetfölötti törvények igazgatják, melyek a természetet, és hogy belső ritmusuk egy. Ezt fejezi ki már kötetének címe is: *Das Jahr der Seele*. Az esztendő a természet örök törvényszerűségének a szimbóluma – itt az esztendő egyúttal a lélek esztendeje is, természet és Én törvényei egybekapcsolódnak. Ezt fejezi ki a kötet belső konstrukciója is, a három részre tagolt első ciklusé legkivált: a természet évadjainak megfelel a léleknek egy-egy állapota, és a versekben a kettő elválaszthatatlanul összeforr. A Nach der Lese sorozat ősz és megérett, végét előre tudó szerelem; a Waller im Schnee tél és halott szerelem; a Sieg des Sommers egyúttal a szerelem diadala is, a továbbmehetetlen beteljesedés. Ezekben a versekben természeti kép és a lélek képe teljesen egybeesik: ez a lélekhelyzet csak ezen a tájon lehetséges, és ez a táj csak ezen lélekhelyzet által nyeri el emberi élhető értelmét; a természet lélekszerű és a lélek természetszerű. Ezeknek a verseknek a konstrukciója a magyar népdal szerkezetére emlékeztet, de a népdalban természet és lélek párhuzamosak, Georgénél metszik egymást.

A *Das Jahr der Seele* kötetét, továbbá George többi verseit, melyek természetlátását tartalmazzák, valamennyit bizonyos csöndes, borongó, azt lehetne mondani, gyógyíthatatlan szomorúság lengi át.

Azt az ujjongó természetérzést, mely a fiatal Goethe vagy Hölderlin lírájának alaphangja, George úgyszólván nem ismeri. A természet látása benne mindig együttjár valami tompa fájdalommal – ez a fájdalom valahogy olyan általános és kimondhatatlan, hogy már nem is személyes jellegű, George személyes bánataitól független – ez a fájdalom a természetben van, a dolgok beszélnek George fájdalmáról, ez a dolgok fájdalma, a nagy *személytelen szenvedés*, melyet mindenki ismer, akinek a számára a természet élménnyé vált. Egyáltalán nem a XIX. század világfájdalma ez (= fájdalom a világ miatt), hanem a világ fájdalma (= fájdalom a világért).

4.

Stefan George történelemlátása: *nem evolucionista*, nem hiszi, hogy az emberiség fokozatosan javulna, és haladna valami ember által kitűzhető cél felé, és hogy e szerint a mai kor legalább potentialiter a legjobb volna valamennyi kor között. Az evolucionizmus szintén a romantikus sich-fliehen következménye; akik a saját életük értelmét önmagukon kívül, valami kitűzött célban keresték, akár a természet új megtalálásában, mint Rousseau és legújabban Tolsztoj, akár a történelem folyamán megközelítendő „Bildungsideal"-ban, mint a német klasszikusok, akár olcsóbb és prózaibb dolgokban, mint a XIX. század második fele, azok ezt a célt projiciálták az emberiségre, az egész emberiség történetére is.

George tudja nagyon jól, hogy minden kor önmagáért való (legvégső értelmét leszámítva), nem pedig, hogy egy másikat és még másikat készítsen elő; minden kor önmagában hordja értelmét, célját és egyúttal ítéletét is, aszerint, hogy mennyire tudja önmagát megvalósítani. A történelmet nem egyenes irányban való haladásnak látja, hanem hullámvonalúnak: vannak korok, melyekben az ember közel van az önmagában rejlő céljához, az emberben helyezett istenihez – vannak süllyedő korok, melyek elvesztették hitüket és önmagukat. És a perihelium, az Isten-közelség a korok egyetlen értékmérője – valamennyi egyéb értékmérője az evolucionistáknak: kul-

túra, közjólét, emberiesség, hegeli Freiheit, mind csak a saját koruk mulandó értékakarásának projekciói a történelemre, emberi belemagyarázások az emberfölötti történésbe.

Ilyetén történelemlátása miatt természetesen elvárható, hogy biztos tekintettel nézi a katexochen katolikus kort, a középkort, és hogy ő az, aki a középkort rehabilitálja a művészetben. Első pillanatra talán merésznek tűnik az az állítás, hogy a német középkornak Georgéra kellett várnia, hogy művészileg rehabilitáltassék. Különösen nekünk, magyaroknak, furcsa, mert a mi nemzeti eposzunk, az egész magyar fajiság leghatalmasabb világképpé levése a század folyamán, a Toldi-trilógia, az időtlen magyarságon kívül a specifikus középkorit is megvalósítja törés, hamisítás nélkül. De nem szabad elfelejtenünk, hogy magyar középkor és magyar jelenkor között sokkal kisebb a különbség, mint pl. német középkor és német jelenkor között – ennek oka az, hogy a magyarság mivolta sokkal kevésbé mutatkozik ott, ahol a történelmi elváltozások elsősorban végbemennek, a kulturális és szociális síkban, mint a németségé. A magyar *élet* (és magyarságról lévén szó, csakis ez lényegszerű) a középkorban nem nagyon különbözött a maitól, csak az élet eszközei változtak.

Másfelől azért látszik ellentmondónak állításunk, mert tudvalevő, hogy a középkor rehabilitálása a német irodalomban már Goethe *Goetz von Berlichingen*-jével elkezdődött, és a német romantikus mozgalom egyik legfőbb programpontja volt. A középkor iránt való érdeklődés azóta sem szűnt meg, sőt bizonyos várrom-szentimentalizmus minden német életéhez hozzátartozik. A romantikusok csakugyan lemosták a középkorról a „sötét" jelzőt, melyet az ahistorikus felvilágosodás és racionalizmus ráragasztott – de viszont az vált szükségessé, hogy most megtisztíttassék a romantikusok nem kevésbé igaztalan fantáziaképeitől, a „mondbegläntze Zaubernacht" beállításától. Mert a romantikusok a középkort csakúgy meghamisították, mint a természetet. A középkor is a sich-fliehen egyik módja lett a számukra, a középkor is egy búvóhely önmaguk elől vagy az önmaguk kora és az abban rájuk váró feladatok elől. Amint a természetre, a középkorra is rálátták mindazokat az ékességeket, melyeket gazdag fantáziájuk kitermelt, és a XIX. század szürke polgári-

ságában hasztalan kerestek. Így jött létre a romantikus középkor, vértelen dalnoklovagjaival, „bieder" váruraival és áttetsző várkisasszonyaival, pléhfegyverek zörgésével és madonnátlan Madonnakultuszával. A magyar irodalom sem érintetlen ettől a középkorlátástól, a két Kisfaludy vagy Jósika, sőt Jókai műveiben is fellelhető. A század közepének epigonirodalma számára a középkor gazdag múzeum volt, melyből mindig ki lehetett ragadni egy-egy rozsdás kardot, poros történetet témául (pl. Scheffel: Eckehart). A modern irodalom „új-romantikusainak" pedig (Hart, Stucken, Vollmoeller) gyönyörű dekoratív hátteret nyújtott, valami egyáltalán nem mindennapit, egzotikusat, melyben lejátszhatták teljesen modern históriáikat.

George középkora, melyet a *Bücher der Sagen und Sänge* megábrázol, nem a romantikusoké. Nem a tökéletes birodalom, hová a vágy menekül, amelyet visszasírni jó, és amelynek vissza nem hozható volta miatt legjobb lemondani minden kort formáló aktivitásról – tudja jól, hogy a mai embernek nem lehet célja olyanná lenni, mint a középkori volt, mert minden korban más az örök Igazságnak emberi arculata. Ő is felismeri a középkorban azt a vonást, amelyet a romantikusok magukkal rokonnak tartottak: az örökös, emésztő vágyódást, mely a középkori ember lelkét áthatotta – de tudja: ez nem a romantikusok célja-tudatlan, testetlen, reménytelen kívánkodása „ins Blaue", hanem egészen konkrét vágy: a konkrét Kelet és a Szentsír, a testből és vérből való Magas Hölgy, a középkori ember térbeli, konkrét Mennyországa után, vágy, mely keresztes hadakat, lovagokat és szenteket produkált, nem álmodozókat és artistákat.

George történelemlátása nemcsak az elmúlt korok arculatát rajzolja meg, hanem a maga koráét is, a mi korunkét. Ezt tartalmazza a *Der siebente Ring* kötet Zeitgedichte sorozata. A Zeitgedichte a mai korba átmaradt vagy megújuló örök értékeket dicsérő ódák, emberekhez vagy tárgyakhoz írva, akik, illetve amelyek a kor egészétől éles kontúrokban válnak el, amelyekre nagy fényesség hull, hogy a környezetet, a kort annál gyászosabb sötétség takarja el. Attól az embertől, aki a korok értékét Isten-közelségükön méri, mást alig

várhatunk, mint hogy a legsötétebb színekben látja azt a kort, melyben élünk. Megdöbbentő, rettenetes szavakkal ostorozza a kort, amelynek eszméi halott absztrakciókká lettek, amelyből elveszett a vér, cél helyett eszközök, szépség helyett élvezetek után futkos; amely minden erényből lealkudott valamit, a tisztaságból mosakodottság lett, a jóságból jótékonyság, az alázatból szerénység, a tiszteletből jó modor, a komolyságból megbízhatóság, a bölcsességből intelligencia... Megveti a halott és törpe kort, mely ezerfelé futkos és ezerféle gondú, mert elveszítette az Egyet, ami szükséges, a kort, melynél távolabb egy sem volt Istentől. A Zeitgedichte sorozat egyik legszebb versében, a „Die tote Stadt"-ban, ebben a sötét vízióban bemutatja a Régi, sziklára épült Várost, mely elszegényedve feketül a magasban, míg lába előtt az öbölben épült Új Város népe nyüzsög, futkos kincsek után, és napról napra gyarapszik. De a Régi Város nyugodtan áll foszlatag pompájában. Tudja, eljön az idő, amikor az Új Város népe siralmas processzióban vonul fel a sziklára, mondván:

Uns mäht ein ödes weh und wir verderben,
Wenn ihr nicht helft.

És akkor a Régi Városon van a sor, ítélni és visszautasítani.

A kép igen riasztó – semmiféle pesszimista költője a XIX. századnak nem látta sötétebben korát, mint George. De az a különbség, hogy George *nem pesszimista;* a törvényhordozó, kozmikus ember nem reménytelen, nem kétségbeesett, nem kéjeleg az általános pusztulásban, mint a décadence mesterei, és nem is mentegetődzik vele saját gyöngéiért, mint az expresszionisták, „az átkozott kaotikus, daltalan század" kaotikus, daltalan fiai. George felmutatja az értékeket, melyeket a kor megőrzött, az erőket, melyek a kort újjászülhetik, és az eszméket, melyek jegyében szerinte újjá kell születnie.

George eszmelátásához érkezünk itt. Ez is látás, mint a történelem és a természet látása, nem pedig gondolst, spekuláció. A vates szó nyelvújítási fordítása, a látnok szó magában foglalja a nagy költő attitűdjét az ideák világával szemben: a filozófus gondolja, az entuziaszta érzi, a művész látja az Igazságot.

Az Igazság egy és időtlen – de egészében felfoghatatlan az ember számára, és magva örökké rejtve marad. Amit az ember igazságként megismer, mindig csak részlete az Egy-Igazságnak, és csak bizonyos szemszögből nézve látszik így az Igazság. Mint minden ember, minden kor is más és más oldalról, más és más terjedelemben és mélységben látja meg az Igazságot – ezért van minden kornak egyformán szüksége a látnokra, akinek a szemével látni tanul a nemzedék, és az alkotóra, aki megörökíti, formává, valósággá teszi a látást, és ezáltal a kort is megörökíti egyúttal, mert a kornak legmélyebb tartalma az, hogy mit és hogyan lát meg az Igazságból.

George Igazság-látását három legérettebb kötetében fektette le: a *Teppich des Lebens*-ben mint víziót, a *Siebente Ring*-ben mint megélt valóságot, a *Stern des Bundes* kötetében mint tant.

Stefan George a Rend költője. A világ előtte mint örök törvények hordozója és megvalósulása él, mint kozmosz: természet, történelem, csillagok járta, ember élete egyaránt. Minden embernek megvan a maga törvénye; értékét az adja meg, hogy mennyire engedelmeskedik neki. Ez a törvény nem írott szó, nem morális axiómák összessége, hanem *eleven* törvény, magában az emberben van, test a testéből, vér a véréből, az egyes ember életének értelme, lényege, Eidosa, célja. George törvényét a Vorspiel Angyala testesíti meg, a világirodalom egyik legmagasztosabb látomása, és életének munkája innentova nem más, mint megélni és megábrázolni a törvényt, melyet az Angyal felmutat.

Nun hält ein guter geist die rechte waage,
Nun tu ich alles, was der engel will.

Ez az engedelmesség, ez az örökös szolgálat a törvény jegyében adja meg George verseinek sajátos komoly és ünnepélyes pátoszát, a Weihe-t; minden egyes verse mintha azt mondaná: „nem azért írom, mert így éreztem, így láttam, és nem akarom, hogy elmúljék nyomtalan – azért írom, mert így rendeltetett, költő vagyok felsőbb parancsra, ha nem akarom is". George számára hivatása súlyos aszkézist jelent: távol tartani mindent, ami idegen, kívülről jött és kifelé visz, ami széthúz, és megbontja a költő nagy és görcsösen tartott koncentrációját. Számos versében hangsúlyozza, hogy törvényét hordozni nehéz és hogy sokszor csaknem összeroskad magasztos terhe alatt, mint Szent Kristóf, a révész.

De nemcsak a választott költőre szab nehéz törvényeket a hivatása; a törvény, mely benne tudatosodik, minden ember törvénye egyben, mert Énünk legmélyebb rétegeiben, ahonnan a látnok dala kiszakad, a legegyénibb egyúttal a legáltalánosabb is, hiszen azokban a rétegekben lakik a supraindividuális, az Örök az emberben. Az ember legfőbb erénye a törvénytisztelet. Az erkölcsi törvényt és az iránta való tiszteletet ábrázolja a *Standbilder*-ek negyedike:

Wenn heut sie macht mit würdig festem gange
Und strengen blick, trifft sie nicht mehr enteiler, –
Ihr ist nun such im marmorbau ein pfeiler
Und beter beugen wir uns edlem zwange.

És éppen ebben az önkéntes meghajlásban a nemes kényszer előtt nyilvánul meg az ember féltékenyen őrzött kincse, a szabadság: hogy amikor a benne levő és a világban levő rendezetlen, kaotikus hatalmak lázadásra késztetik, ő szabad tud lenni vérétől és a gonosz körülményektől, és szabadon tudja alávetni magát a törvénynek. Az igazán szabad ember a törvényt nem érzi vaksorsnak, ellenségesrossz akaratnak, hanem *nemesnek*. Ily módon feloldódik a probléma, az ellentmondás sors és szabad akarat között: az ember szabad akarattal megy sorsa elébe, örömmel és méltósággal engedelmeskedik a parancsnak, amely elkerülhetetlen. George nem determinista: az embernek, igenis, módjában állna belső önmagában, intenciójá-

ban állást foglalni sorsa ellen, fellázadni a törvény ellen – ezt tette a XIX. század megannyi pesszimistája, ez az örök ellen való lázadás a gyökere az öröklázadók, örököldözöttek minden keserűségének. George megszámlálhatatlan helyen óva int ettől a lázadástól – mert nagyobb szabadság van ebben az attitűdben, amikor az ember térdet hajt a nemes kényszer előtt.

A törvényt önmagunkban hordjuk, a megvalósítására való akaratot is és egyben az ítéletet önmagunk fölött. Minden önmagunkban keresendő: ez egy másik sarkalatos tétele Georgének, „alles seid ihr selbst und drinne". Mereven elítéli a romantikus sichfliehen minden fajtáját: akár messze földre, akár messze időkbe, akár más személyekbe, akár elvont gondolatokba vagy pláne mámorba (átveszi Hölderlintől a heilig nüchtern melléknévcsoportot), magunk feledésébe.

Ihr fahrt in hitzigem tummel ohne ziel,
Ihr fahrt im sturm, ihr fahrt durch see und land,
Fahrt durch die menschen ... sehnt unfassbar ihr
Dass sie euch fassen ... sehnt unfüllbar ihr
Dass sie euch füllen ... und ihr scheut die rast,

Wo ihr allein euch findet mit euch selbst,
Bang vor euch selbst als eurem ärgsten feind
Und eure lösung ist durch euch der tod.
Der Stern des Bundes, 36. l.

Önmagunk alatt nem az önmagunk tudatosítható, objektiválható, kívülről szemlélhető lelkivilágát érti, nem a pszichológiai értelemben vett lelket, mert hiszen az megint csak sich-fliehen: a lélek mint valami kívülállót, mint valami „mást" szemléli magát ilyenkor, elkalandozik lelki élete szövevényes utain, és gyönyörködik gazdagságában – amely gazdagság végül is kívülről behullott dolgokból, benyomásokból, emlékekből, fantáziaképekből gyűjtődött – és eközben megfeledkezik ismét végső önmagáról, mely immár önmaga, minden kívülről jött és kifelé vivő út nélkül. Az az önmagunk, mely-

hez George visszatérni sürget, túl van minden fogalmon és érzésen, és továbbelemezhetetlen; az ember metafizikai énje, az örök dolgok földi hordozója, minden vallási élet alapja.

Az önmagához való visszstérés a legnagyobb novum, amelyet George a német irodalom számára jelent: hisz a német irodalom, pusztán irodalomtörténeti szempontból is, eszmei hátterétől eltekintve, a sich-fliehen jegyében áll: fordításokban, átköltésekben, stílusutánzásokban nagy, idegen formák után indul, idegen miliőben érzi otthon magát, egzotikumban, múltban, fantáziában, saját német mivoltát elfeledve. A romantikusok legnagyobbjai mint végső bölcsességre, jutottak rá George tanulságára: Novalis – talán magatudatlan – Hyazinth és Rosenblüth meséjében, ahol a világgá ment ifjú útja céljához ér, és föllebbentve a titokzatos Istennő fátyolát, felismeri benne a lányt, akit otthon elhagyott; Hegel triadikus ritmusa, ahol az antitézisen keresztül eljut a szellem a szintézisig, amikor felismeri, hogy ami szemben áll vele, az is önmaga – George számára ez a bölcsesség, a szintézis állapota adva volt már eleve.

De nemcsak a szellemi dolgok világában szűnik meg a sich-fliehen, hanem meg kell szüntetni térben és időben is; a hic et nunc új szankciót kap az ember új magára találása által. Ez a magára találás az életnek, az élet valóságának mérhetetlen elmélyülését jelenti; olyan életet, amely tisztán-törhetetlenül önmagát éli, nem ismer halott időszakot, éjszakáit az életnek, hanem mindig és szakadatlanul eltölti végső önmagának érzése, a Hochgefühl, nyugodt mámorával. Erre a magára talált életre mondja a Vorspiel Angyala:

Das schöne leben sendet mich an dich,
Als beten.

Időben ez azt jelenti, hogy George szakít a romantikus emlékélősködéssel és az evolucionista jövő- és reménykultusszal. Ez mind a kettő sich-fliehen; George számára az első pillanat, amelyben van, azt a pillanatot akarja megélni egészen, nem tekintve sem előre, sem hátra: „Und was ihr heut nicht leben könnt, wird nie." Persze nem az impresszionista pillanatról van itt szó, a véletlen pillanatról, amely

amint jött, el is múlik – George pillanata a sors és törvény adta pillanat, amely az örök dolgok hordozója kell hogy legyen, meg kell teremteni a kapcsolatot a pillanatból az örök felé, az örök dolgoknak beléjük kell ragyogniuk a pillanatba, mint ahogy a legkisebb tó vizén is elfér a nap meg a hold, és minden pillanatba, nem szabad formátlan majd-egyszerre elodázódniuk az örök dolgok emberi elkövetkezésének – és a pillanat akkor már nem futó pillanat, hanem örök. Az örök pillanat paradoxiája, melybe az örökkereső Faust, a protestantizmus legnagyobb formává válása, belehal, az örök-találó katolikus George számára életföltétel.

Az örök pillanatokat élő ember élete valami csodálatos konkrétséget nyer, az elmúlt és az eljövendő dolgok nem zavarta pillanat, a „jelenvalóság", úgy mutatja a dolgokat, ahogy jelen vannak, nem mosva el a kontúrokat a nem jelenvaló dolgokkal összehasonlítván vagy egybeolvasztván. Az ilyen ember élete roppantul zárttá és összeszedetté válik: ami más emberben ezer vágyban és emlékben szóródik szét, nála egy fókuszban gyűlik össze, és élete mindig „éles, drágakőszerű lángban ég", Pater Walter szép kifejezése szerint, amikor kikapcsolja mind a jelen-nem-valókat, mondhatatlanul meggazdagul, és elmélyül a jelenvalóknak egészen jelenvalósága által, és minden lemondás nagy paradoxiája értelmében: hogy amiről lemondok, százszorosan megnyerem abban, amit csak a lemondás aktusa által vehetek észre. A konkrétságot voltaképpen nem is lehet körülírni: hisz éppen az a jellemző, hogy továbbelemezhetetlen, a konkrét ember számára minden ahogy van, úgy van.

A jelenvalóság az a látásmód, amelyben az antik és a katolikum találkoznak. Az antik embert, valamint a középkori embert az választja el legélesebben a mai kultúrembertől, hogy azok jelen voltak a pillanatban, és a pillanatban, amint megélték, egyben megélték az örök dolgokat is, olyan konkrét módon, mint egy tárgyat vagy embert – a mai kultúrember viszont egy intellektuális-emocionális „más" síkban él, a dolgokhoz futó érzések és reflexiók fűzik, a saját életét voltaképp nem éli, hanem másodlagos életet csupán, konvenciók és kulturális sémák mozgatják tetteit, és a kulturális értékek túlbecsü-

lése megrontotta szemét az élet értékei iránt – a mai „praktikus" kor emberének nincsen érzéke a dolgok realitásához.

És itt érünk George világlátása középpontjához: George, a jelenvalóság új költője, megszünteti a sich-fliehent a térben is, és új szankcióját keresi önmagunkban a térben, *a testnek*. Természetesen nem a csak anyagi testnek, anyagi ösztönök hajtottjának, hanem a nem rothadandó testnek, a Szentlélek templomának. Ez a jelenvalóság végső értelme, és itt jut szintézisre az antik és a középkori katolikus. Az antik tisztelte a testet, mert a testi szépségben az ideák szépségének sugarát látta, mert a testi szépség végtelen perspektívája az örök dolgokig vezetett. A középkor tisztelte a testet, a lélek hűséges társát, mert az Ige testté lőn, és mert mennybemenetele által megszentelte a testet is. A középkor testgyötrő aszkézise is a test tiszteletéből fakadt, nem pedig negációjából: éppen mert tisztelték a testet, igyekeztek formálni azt, megtisztítani anyagi és aljas indulatoitól, hajlékonnyá tenni és engedelmessé, hogy méltó hordozója legyen a léleknek; éppen amikor rabságra fűzték a lélekhez, tették szabaddá – szabaddá az anyagtól és az Ellenségtől. Még a latin misztikusok, a lélek testlegyőző nagy bajnokai is tiszteletben tartották a testet: a testi szépség égi formáját, a Madonnát, aki víziójukban élt, a dogmahitet (= a belső hit konkretizált alakját), az áhítatosság külső, testszerű cselekedeteit, a szegénységet (= a test szerint való élet legtökéletesebb módját), a csodákat, víziókat, stigmákat (= a természetfölötti megjelenését a természet, a test birodalmában) és az Eucharistiát legkivált, az istenség test szerint való közöttünk lakozását. A nagy német misztikusok voltak az elsők, akik tagadni kezdték a testet (nemcsak szóval: azt megtették már előttük is, csakhogy mindig a rothadandó testre gondolva). Eckhart és tanítványai már a víziókat, stigmákat, dogmahitet, külső cselekedeteket, életmód milyenségét mélyen alárendelték az egyetlen fontosnak, a belső élménynek: hogy a Krisztus lélekben újjászülessék bennük. Ezzel kezdődött a német szellem egyoldalú csak-lélek, csak-szellem kultusza. Ami a Gottesfreundoknál még csak sajátos színezet volt az Egyház kebelén belül, Luthert és a reformátorokat már az eretnekségbe vezette: hogy a dogmákat, jó cselekedeteket, szentségeket,

szenteket (= az Igazság test szerint való hordozóit), a hierarchiát (mely az örök rend földi képe-mása) elvetették, az Eucharistiát szimbólummá testetlenítették a csak lelki tényező, a hit kedvéért. A testetlenülés útján elindulva nem lehetett többé megállniuk: a lutheranizmus mint vallás egyfelől a pietisták, herrenhutiak sápatag, beteges miszticizmusához és az ebből kinőtt szentimentális lélektúltengéshez vezetett, másfelől a felvilágosodott, liberális protestantizmus teljesen absztrakt, spekulatív „meggyőződéseihez", amelyekből azután a vallástól immáron elszakadt német idealizmus sarjadt ki, az emberi szellem legelvontabb, legéletidegenebb, legirreálisabb megnyilatkozása. A Szellem, a Tiszta Értelem autonómiájára jutott, levetette a testet, elhagyta a földet, és az absztrakt birodalomba költözött – szabad lett. De ebben a szabadságban nem volt sok köszönet; test és lélek úgy sírtak egymás után ebben a dualizmusban, mint a Platón fél-hermafroditái.

Amit George ezzel szemben hirdet, körülbelül a Platón Phaidroszának és a Szümposzionjának a tanulsága, szóról szóra véve. Maga így összegezi a Templomosoknak (az Eszme őrzőinek) a célját: Den Leib vergotten und den Gott verleiben. A test szankciója a mindig jelenvaló Eszme által, és az Eszme megvalósulása a test által.

6.

A Művész tevékenysége, amikor az anyagba – márvány, festék, kő vagy nyelv – beleigézi az anyagtalan Eszmét, földi analegonja a pap tevékenységének, aki a transsubstantiatiót véghezviszi. Ez adja meg a művész időtlen jelentőségét: ő közvetítő Eszme és ember között; földi módon ő az, akin át az Ige testté lesz, és miközöttünk lakozik. George egyike a kevés választottaknak, akik újra testet adtak az eszméknek, beléigézték múlhatatlan konkrét formák közé, a nyelv anyagába.

A nagy alkotó jelentősége a mai korban talán még nagyobb, mint a tökéletes életű emberé; mert a tökéletes életű ember ma csak egy izolált csoportra tud hatni – a legtöbb embernek egyszerűen nincs

szeme, amellyel az igazi életértékeket megláthatná – míg a művész abban a síkban keresi fel a mai embert, ahová önmaga elől menekült: a kultúra, a művek síkjában és innen inti visszatérésre az élet, az Igazság felé. A művészet kora mindig az a kor, amelyet az Eszme el készül hagyni, vagy már el is hagyott: a görög drámák akkor születtek, amikor a szofisták már menthetetlenül aláásták a görög hitet, és amikor a középkor bomlásnak indult már, akkor állított Dante örök szobrot a léleknek, mely örökre elveszendőben volt. Mert a vágyat a hiány ébreszti fel, a művész vágyát és alkotó lelkesedését az, hogy az eszme már nem jelenvaló. A fényükvesztett korokban egyedül a művész tiszta vágyódása varázsolhatja vissza az elszállt eszmét a forma halottigéző mágiájával, egyedül az teheti újra emberivé, testté és közöttünk lakozóvá.

A MAGYAR ÚJROMANTIKUS DRÁMA

A múlt század második felében drámairodalmunkban egy új irány, egy új iskola tűnik fel, melyet irodalomtörténészeink újromantikusnak szoktak nevezni. Hogy valóban romantikus-e ez az irány, majd akkor vesszük szemügyre, amikor a régibb romantikával való összefüggését elemezzük. Első feladatunk a *leírás:* meg kell állapítanunk e drámafajta jellegzetes vonásait, „lényegjegyeit", mert csak ezek segítségével tudjuk a kiválasztást végrehajtani, hogy melyik dráma tárgyalandó itt tulajdonképpen, és melyik nem.

Ezeknek a drámáknak jellegzetes, közös sajátossága mindenekelőtt nyelvbeli és formabeli. A *dikció* emelkedettsége, választékossága, pátosza, továbbá a drámai vers következetes használata jellemzi őket. Ez azonban igen sok korabeli drámában fellelhető, tehát a kiválasztás alapjául nem szolgálhat.

A másik, első pillanatra feltűnő sajátság a *színhely.* A drámák, amelyekre gondolunk, valamennyien bizonyos irreális országban játszódnak le. Az irreális ország megjelenési formája kétféle: vagy mesebeli antik ország, illetve mesebeli középkori ország – létező, de távoli, melyet románcok és balladák legendássá tettek, mint Spanyolország és Skócia – vagy egyáltalán nem létező, mint Sylvania, a *Szerelem iskolájá*-nak színhelye. Ez a színhelymegoldás azonban csak szimptómája annak az egész drámafajtán keresztülhúzódó törekvésnek, hogy a drámát a *téren kívül* helyezzék, függetlenítsék a drámai tér, a couleur locale követelményeitől.

Ezzel párhuzamos az a törekvés, hogy a drámát kívül helyezzék *az időn.* Ha mégis létező országban játszódik, sosem fűződik történelmi személyekhez, sorszámmal jelölt uralkodókhoz, ismert eseményekhez a cselekmény: az időtlen történelemben játszódik le, ahol

a történelem nem jelenti konkrét történések egymásra következését, hanem pusztán bizonyos hangulatot, az elmúlt dolgok, az „előidők" általános hangulatát.

Egy másik lényeges sajátság tartalmi természetű. Az itt tárgyalandó színművek mind megegyeznek az *alapeszmében,* melyet talán így lehetne megfogalmazni: az igaz szerelem diadala. Bizonyos fokig minden vígjátéknak ez az alapeszméje, hiszen tudnivaló, hogy a vígjáték, retardációk és félreértések után, házassággal végződik. Mégis a vígjátékok legnagyobb részében az igaz szerelem diadalát jelképező, sematikus házasság-befejezés csak melléktermény vagy legfeljebb eredmény; a vígjáték hangsúlya valahogy nem ezen van, a komikumot és humort nem az igaz szerelem és nem igaz szerelem szembeállítása adja, hanem teljesen független mozzanatok, s a komikum hordozói nem a szerelmesek. Az általunk vizsgált színműveknél viszont a szerelem diadala tendenciózus élt nyer. A komikus bűnt és bűnhődést a nem igaz szerelmesek felsülése okozza, és a hagyományos vígjátéki félreértések és retardációk itt nem pusztán öncélúak, hanem téren és időn felülemelkedve, a drámai vers pátosza által hordozva, bizonyos szimbolikus magaslatra érnek: szimbólumai, esetleg allegóriái az erőknek, melyek az életben az igaz szerelem diadalát meggátolják, az ellenséges realitásnak, melyen az ideál megtörik.

Az életben az ideál megtörik a realitáson, a színdarabban az igaz szerelem minden gátlás dacára diadalra jut: ez által a fikció által az újromantikus dráma kívül helyeződik a *sorson,* amint kívül helyeződik a téren és időn. A diadalmas finálé beteljesíti a darabon végig uralkodó mesehangulatot.

Ez a színműfajta, mondanivalójának lényegében, sokkal közelebb áll a meséhez, mint a vígjátékhoz. A mese befejező formulája: „és boldogan éltek, míg meg nem haltak", nem puszta séma, hanem egy örök-emberi vágy beteljesedése az elmesélés mágiájában, afféle varázsige. Az újromantikus színmű befejezése az, ami a primitív ember varázsigéjének a modern lelkiségben megfelel: az erkölcsi tanítás. „Legyetek szerelmesek, és higgyétek, hogy akkor boldogok lesztek."

Egyezést mutatnak továbbá ezek a darabok bizonyos színpad-

technikai kérdésekben. Mégpedig negatív értelemben, számos színpadi konvenció, általában a *színpadi realitás elmellőzése* által. A gyakori színváltozások (pl. az *Aesopus*-ban tíz) a legfeltűnőbbek. De fontosabb, hogy a fellépések és kimenetelek sokszor teljesen megokolatlanok, úgyszólván nem is keresnek megokolást. A párbeszéd sohasem problematikus: a szereplő kimondja minden kertelés nélkül és minden belső habozás nélkül, ami a szívén fekszik, tekintet nélkül arra, hogy ki hallja, és hogy hallja-e valaki egyáltalán. Ez a dialógus realitásával való nemtörődés szinte a komikumig megy pl. a *Szerelem iskolája* nagy kérőjelenetében, ahol Kordiál királyfi az egész rosszakaratú udvar füle hallatára adja elő legszubjektívebb titkát, lírai szerelmét, holott a szerelmi vallomások természetéhez hozzátartozik az intimitás – ha elmondhatók nyilvánosság előtt, értelmüket vesztik. A beszélő szavain sohasem színeződik le, hogy kivel beszél – Stella királyleány aggodalom nélkül jambusokban beszél a prózában felelgető parasztleányokkal. A dialógus realisztikus színezéséről tehát (aszerint, hogy kivel beszél, milyen fokban beszél őszintén, hogy fáradtsága, felindulása mennyire befolyásolja stb.) a költő eleve lemond: a dialógus egysíkúságában is visszatér a mesebeli emberek magától érthetődőségéhez, őszinteségéhez.

Ez az utoljára említett jellemvonás szorosan összefügg azzal, hogy a darabok a *lélektanit* szándékosan kikapcsolják. E színművek legtöbb alakja címszószerűen jellemzett alak: rajongó szerelmes, hiú asszony, derék paraszt stb. Címszó jellegüket a darab folyamán nem változtatják meg, minden hatásra csak úgy reagálnak, mint a sematikus hiú asszonynak, derék parasztnak reagálnia kell. A bonyodalom sosem lelki természetű, mindig külső akadályok legyőzéséről van szó. Az alapeszméül beállított „igaz szerelem" sosem válik problematikussá: féltékenységet, elhidegülést, belső félreértéseket Meseország boldog lakói nem ismernek. Lényük teljesen egysíkú, ezért belső meghasonlás nem lehetséges – egysíkúságukban pedig hős és hősnő teljesen egyfajták, egy vér szülöttei, ezért mindig megértik egymást.

Kivételnek látszik azonban két darab: a *Szerelem iskolájá*-ban és a *Csók*-ban a szerelem a lélekben talál akadályokra, és a lélekben

győzedelmeskedik. A *Csók* királya és királynője, továbbá a *Szerelem iskolájá*-nak Stellája belső átalakulásokon keresztül jutnak el odáig, hogy az igaz szerelem hatalmát megismerjék, és alárendeljék magukat jóindulatú törvényeinek. Itt tehát „lelki átalakulás" áll előttünk. Azonban, ha alaposabban vizsgáljuk, a végbement átalakulás itt sem lelki. Lelki átalakulás volna, ha az ember értelmi, érzelmi és akarati világának összefüggő, egymásra ható és fokozatos fejlődését látnók szemünk előtt lebonyolódni. Itt azonban ehelyett logikai művelet megy végbe: valami helyébe annak a sarkalatos ellentéte helyettesítődik be. A hidegszívű, férfit nem ismerő Stellából aggódó, gyöngéd, odaadó szerelmes lesz. A kettőt pusztán logikai kapocs köti össze, az ellentétesség kapcsa. A költő itt körülbelül ugyanazt a logikai aktust hajtotta végre, mintha allegóriát alkotott volna: egy fogalom helyébe behelyettesített egy egyenlő értékű másikat. Az igazi lelki átalakulás rajza és az ilyenfajta ábrázolás között ugyanaz a művészet-pszichológiai különbség van, mint szimbólum és allegória között: a szimbólum nem kapcsolat keresése, hanem egy latens tartalom kifejtése, az igazi szimbólum benne lappang a tárgyban, melyet szimbolikus értelemben használ a költő: mikor a tárgyat meglátja, benne meglátja már szimbolikus értelmét is. Az allegória két különálló dolog, a tárgy és az értelem utólagos és intellektuális úton létrejött kapcsolata. Ez a művészet-pszichológiai háttér nyomot hagy a költői ábrázoláson is: Stellának, valamint Dóczi királyának és királynőjének átalakulása nem úgy megy végbe, mint az igazi lelki átalakulások – latens lelki tartalmak egyszer csak előretörnek, és a régieket kiszorítva, uralomra jutnak a tudatban – hanem ehelyett az átalakulás teljesen intellektuális úton megy végbe. A külső élet keserű tapasztalatokat szolgáltat (a „szerelem iskolája" azért az élet), mire a hős és hősnő racionális úton *belátják,* hogy nem volt eddig igazuk, és elvszerűen az ellenkezői lesznek annak, amilyenek eddig voltak. Így lesz a pszihologikumból logikum. A logikumot pedig a mese megbírja, sokkal inkább, mint a lélektanit, sőt az igazi mese kedvét leli logikai játékokban – pl. a hármas számra való komponálás vagy a már érintett allegória.

Mindezek a lényegjegyek: a tér, idő, sors (sors, hogy az ideál meg-

törik a valóságon; de a mesében nem törik meg, tehát nincs benne sors), színpadi realitás, lélektan kikapcsolása megegyeznek abban a törekvésben, hogy kiszorítsák azt, *ami az életben gazdagabb a mesénél*. Ez a megállapítás értékítéleti szempontból igen fontos. Az ember első pillanatra azt gondolná, hogy a fantázia világa, a mesék birodalma gazdagabb, mint az élet; azért menekül oda, akit az élet elfárasztott. De ha mélyebbre tekintünk, a mese világa vonásaiban szegényebb, színeiben halványabb és egészében valahogy vértelenebb, meddőbb, terméketlenebb, mint a realitás. Ezért van talán, hogy a mesedráma, mely időnként feltűnik az egyetemes irodalom harcmezején, igazi diadalt sosem tud aratni, múló divat után mindig visszavonul a győzelmesebb realizmus csapatai elől. Nem beszélünk itt a „naiv" mesékről, a népmesékről és mítoszokról. Ezek olyan időben keletkeztek, amikor élet és mese nem vált még külön egymástól: az emberek még mesét éltek, és életük puszta leírása is mese volt.

A magyar mesedráma lényegjegyeinek összegezése tehát oda torkollik, hogy ezek a drámák a mese távolában állnak az élettel szemben, a mese reakcióját jelentik az életre, lényegük a mese. Éppen ezért a „magyar mesedráma" elnevezés talán helyesebb is volna, mint az „újromantikus", mely a romantika és újromantika fogalmának végtelen sokrétűsége miatt könnyen félreérthető. A „magyar" jelző megóvná, hogy összeköttetésbe hozzuk a világirodalom többi, egészen más jellegű mesedrámáival, pl. Maeterlinckéivel vagy Strindbergéivel. A „mese"-dráma pedig megkülönböztetné a szabadságharc előtt divatos „tündéri" játékoktól.

A fentebb vázolt jegyek alapján mármost a válogatást könnyen megejthetjük. Vizsgálatunk köréből kiesnek azok a rokon drámák, melyek hangulatban egyeznek a mieinkkel, de az idő, tér, sors és lélekrajz kikapcsolásában nem osztoznak, mint pl. Rákosi Jenő *Tágma királynő*-je.

A műfaj *belső történetének* vázolásánál mindjárt az első lépés, az elsőbbség megállapítása nagy nehézségekbe ütközik. Némely irodalomtörténész az *Aesopus*-szal kezdi és a korábbi *Cydoni almá*-t mint előfutárt, zárójelbe teszi. Más a *Cydoni almá*-val kezdi mint előzménnyel, és az *Aesopus*-t mint realizációt mutatja be. Az elsőbbség kérdését az teszi problematikussá, hogy a *Cydoni alma* előbb is íródott, előbb is jelent meg, 1855-ben, a *Fáncsy-album*-ban; viszont az *Aesopus* előbb került színre, 1866-ban; az *Aesopus* tette ismertté és vitte múló diadalra a magyar mesedráma ügyét, a *Cydoni alma* már csak az *Aesopus* sikere után, 1868. április 19-én került színre, tehát mintegy fiatalabb testvére vonszolta maga után a színpadra. Ily módon az erkölcsi elsőbbség mindenesetre Rákosi Jenő darabját illeti meg.

Mi azonban mégis a *Cydoni almá*-val kezdjük, nem annyira keletkezésének időrendi elsőbbsége miatt, mint inkább abból a szellemtörténeti okból, hogy a *Cydoni alma* stílusában, koncepciójában még egy megelőző generáció művészi akarásából fakadt – kifejtjük majd bővebben, amikor a drámák viszonyát a magyar romantikához és annak egyes fázisaihoz vizsgáljuk.

Éjszaki Károly ötfelvonásos vígjátéka: a *Cydoni alma,* abban a bizonyos mese-Görögországban játszódik, mely a mesedrámák egyik csoportjának jellegzetes színtere. A szín görög szentély (ezúttal Artemisz fogadalmi temploma) körül helyezkedik el, mint a később tárgyalandó darabok közül Csiky *Jóslat*-ában. Az első felvonásban tanúi vagyunk Acontius, a darab hőse, és Erósz isten találkozásának; megismétlődik előttünk az a bájos mese, mely a görög Anakreón-utánzatokból indult útra, s az egész világirodalomban feltalálható. Erósz az eső elől menekülve, Acontiusnál keres menedéket; ennek megesik rajta szíve, és védelmébe veszi az ázott, kedves kisfiút, Erósz azonban nyilát hálátlanul Acontiusba lövi. (Erósz hálátlanságával indul meg a külföldi mesedrámák közül Th. Banville *Diane au Bois* című darabja, nem valószínű azonban, hogy Éjszakira ez befolyással lett volna.) Acontius beleszeret a leányba, akibe úgyis

szerelmes volt, csak nem akarta szerelmét tudatosítani, Cüdippébe – előző nap ő mentette volt ki a tenger hullámaiból. A szerelem akadálya azonban kétszeres: egyrészt Cüdippe férfigyűlölő, mint később Stella és Ellinór, másrészt apját, Alcidamast, fogadalom köti, hogy egyik leányát Artemisnek áldozza. Igen eredeti, hogy Éjszaki ezt a görög mítoszból merített tragikus mozzanatot, a fogadalmi szűz és az apa viszonyát (Iphigenia és Agamemnon) komikussá tudja tenni: az apából fogadalomtevő mániákust csinál, olyas alakot, mint a régi színdarabok nyakra-főre fogadást kötő angoljai – a mítosz parodizálásában a Sullivan-féle *Olympic Revels* és a Meilhac–Halévy-operettek vetik előre árnyékukat. A kibontakozást a darab sajátos, koboldszerű bohóca, Polümorphusz idézi elő a cydoni almával: begurít a színpadra egy almát, melyre felírta: esküszöm, hogy Acontiusé leszek. Ezt a szöveget Cüdippe gyanútlanul felolvassa Artemis szobra előtt – és az itt tett fogadalmak feloldhatatlanok.

A mese sokkal bonyolultabb, semhogy itt egészében ismertethetnők, talán túlságosan is bonyolult igénytelen vígjátékra. Minden túlságosan is meg van motiválva, ez teszi a darabot kissé ügyetlenné. Mégis érezzük, az utókor mostohán bánt a *Cydoni almá*-val. Van benne bizonyos sajátszerű lendület, frisseség, melyet a többiben nem találunk, mert még közvetlenül a nagy generáció véréből sarjadt, még nem epigon-munka. Erről később.

A szerelmi átalakulás itt még nem racionális természetű: Acontius igen helyesen rajzolt módon küzd a Szerelem hatalma ellen, mígnem legyőzetik; Cüdippe férfigyűlölő, de minden szavából kicseng a visszafojtott szenvedély. Itt nem belátás útján megy végbe az átalakulás, hanem visszaszorított lélekrétegek törnek fel, ész és akarat ellenére, ezt jelképezik Erósz nyilai.

Ennek a darabnak külső, de feltűnő sajátsága, hogy a végéhez jegyzetek vannak csatolva, melyekben a szerző tudományos alapossággal magyarázza a szövegben előforduló mitológiai és művelődéstörténeti fogalmakat. Ez a tudományos apparátus szépirodalmi művekben a XVIII. században volt szokásos, megfelelt a kor „gyönyörködve oktató" irodalomfelfogásának, példa rá nálunk az *Etelka*. A XIX. században igen ritka, mert ellenkezik a romantikus „ihletett-

ség" fogalmával. Jelen esetben, bármily apróság, fontos következéssel jár a magyar mesedráma fejlődésére. Éjszakinak, a jegyzetek tanúsága szerint, még nem volt szándéka darabját mesemiliőben lejátszani; ő reális Görögországot akart rajzolni, másképp az apparátus teljesen értelmetlen volna; és hogy mégis mese-Görögországban játszódik le a darab, az nem a költő szándékán, hanem korrajzoló képességének hiányán múlt. A *Cydoni alma* tehát, bár számos szál fűzi a mesedrámához, mégsem teljesen az még: nem mondott le a lélekrajzról, s a teret és időt még nem kapcsolja ki szándékosan.

Az első mesedráma tehát mégis Rákosi Jenő *Aesopus*-a – megjelent és színpadra került 1866-ban. Esztétikai értékelését nem tűztük ki feladatunkul, annál kevésbé, mert ezt végérvényesen leszögezte Beöthy Zsolt, Császár Elemér és Galamb Sándor. A darab, mint a későbbiek nagy része, bizonyos meseszerű, irracionális feltevéssel indul meg: az ország valamennyi nőtlen férfiának bizonyos határidőn belül meg kell házasodnia. A törvény legsúlyosabban Diodort érinti, a fiatalosan kicsapongó életű királyfit. A darab másik vezérmotívuma: hogyan adja vissza a szerelem Aesopusnak, a dadogó rabszolgának a beszédet, a leleményességet és a sikerre vezető tetteket. Aesopus rendkívül bonyolult intrikái végül is mindenkit párjához segítenek, és ő is elnyeri szerelmét, Erotát.

Volt-e befolyással a *Cydoni alma* az *Aesopus*-ra? Igen nehéz eldönteni. Stílusuk rendkívül különböző, beállításuk is: az *Aesopus* igazi mesedráma a történelmiség minden igénye nélkül; közös motívumok alig vannak bennük, legföllebb a mesebonyolító szolga és a szülői akarat folytán összecserélődő szerelmes párok ősi vagy legalábbis antik motívumai. De valószínű, hogy a *Cydoni alma* hívta fel Rákosi figyelmét a görög világnak mint vígjátékmiliőnek a lehetőségeire, és Éjszaki darabjának korrajzi tökéletességén vette észre, hogy a görög kor a legalkalmasabb – a korrajz teljes elhagyására.

Az *Aesopus*-t az emeli a műfaj többi drámája fölé, hogy ez az első igazi mesedráma, és talán az egyetlen igazi közöttük. Ez az egyetlen, amelynek élményalapja csakugyan valóságos volt a lélekben, amely belső szükségességből született, és belső szükségességből lett olyan, amilyen. A többi dráma meglehetősen „alexandrin" módon keletke-

zett: adva volt a műfaj, és ki kellett használni a benne lehetséges, hatásos variációkat. Semmiféle külön, mélyebb, szubjektív mondanivaló nem keresi bennük kifejeződését. Az *Aesopus* ellenben korrekt, tárgyilagos formája mögött szubjektív, akár egy vallomás. A benne kibontakozó és formába törő élmény a legtöbb költőnek közös élménye fejlődésének bizonyos fokán, a nyelvkeresés és nyelvtalálás centrális fontosságú élménye. A fiatal költő, mikor utánzások, sikertelen kísérletek és belső, szenvedéssel telt küzdelmek után végül megtalálja a maga nyelvét, lelkiségének egyedül adekvát hordozóját, úgy érzi magát, mint a trónkövetelő, mikor végre elfoglalja ősei trónusát. A nem művészember életében alig van valami, ami ezt az érzést intenzitásban, az ujjongva felszabaduló életérzés teljességében, diadaltudatban megközelítené.

Hogy Rákosi Jenő számára a költői nyelv keresése és megtalálása a legégetőbb emberi problémák közé tartozott, azt leginkább maga a megtalált költői nyelv bizonyítja. Az ő nyelve, követőinek, Dóczinak és Csikynek simán folyó nyelvével szemben, küzdelmes, nehéz, problematikus nyelv, szinte minden mondata önként emelt gátakon szakad torlódva keresztül.

A nyelvtaláló élmény az *Aesopus*-ban nincs is túlságosan elrejtve, csak egyszerűen, a költészet ősi, a hieroglif-időkből eredő gyakorlata szerint, az absztrakt konkrétté alakul, a költő absztrakt nyelvi képessége helyébe a beszédhibás konkrét beszélőképessége áll. A „Nyelvet, Apollo!" felkiáltásban mindkettő egyformán kifejezésre jut. A megtalált nyelv egyúttal mérhetetlen hatalom érzetét kelti fel: ezt fejezik ki Aesopus embersorsokat és a tulajdon sorsát irányító intrikái, melyek mind sikerre vezetnek.

A költői nyelv meghódítása, hogy a trónkövetelő hasonlata mellett maradjunk, a költőben csakugyan olyanfajta érzést vált ki, mintha birodalmakat hódított volna meg.[1] Ez az érzés konkretizálódik az *Aesopus* formaválasztásában: a költő tárgya számára is új birodalmat jelent, mese-Görögországot, ahol előtte magyar költő jóformán még nem járt. A nyelvtalálás élménye által fokozódott költői mindenhatóság érzése sehol sem valósulhat meg annyira, mint a

mesedrámában; a költő itt a maga formájára alakíthatja a teret, az időt és a sorsot, korlátozás nélkül.

Ezért mondottuk, hogy az *Aesopus* talán az egyetlen igazi mesedráma sorozatunkban. Mert az egyetlen, ahol maga a forma, a mesemiliő szükségszerű és élményszerű, az egyetlen, amelynek már a formájában belső mondanivalók öltenek testet. Rákosi fedezte fel követői számára mese-Görögországot, a többiek a már meghódított országba tárt kapukon és kiépített utakon át vonultak be.

Időrendben most Dóczi Lajos *Csók* című színműve következik; megjelent 1871-ben, színre került Budapesten, 1874-ben, a bécsi Burgtheaterben, német fordításban, 1877-ben. Vele a magyar mesedráma másik, az elsővel párhuzamos vonala indul meg: a szín nem mese-Görögország, hanem románcország, Spanyolország, Moreto Spanyolországa. Rákosi komoly, klasszicisztikus hajlamú lelkében kedves eszmetársításokat keltenek a görög hely- és személynevek, jól érzi magát közöttük, görög templomok, görög ligetek egyszerű vonalai jó hátteret nyújtanak történetéhez. Dóczi nyugtalanabb természete kevesellhette a görög földön a színeket; jobban megfelelt neki a vadregényes, dalokkal felszentelt spanyol, majd skót táj. Spanyolország ezúttal éppoly kevéssé spanyol, amint Rákosi Görögországa nem volt görög; itt nyilvánul meg Rákosi iskolaalapító hatása: az idő és tér kiküszöbölésében.

Hasonlóképp megtaláljuk a *Csók*-ban a magyar mesedráma többi lényegjegyét, valamennyit Rákosi hatása alatt. Így az igazi szerelem diadalát, mint alapeszmét, a sors kikapcsolásával. Itt is szorosan összefügg a meseszerű feltevéssel: a király megtiltja, hogy országában csókolóddzanak. A csók azonban diadalmaskodik a király személyén is. Megtaláljuk továbbá a színpadi realizmus kikapcsolását is. Az egész darab tulajdonképpen a lírai betétekből tevődik össze mozaikszerűen, és sikerének titka is a lírán, elsősorban Maritta csóktirádáján alapul. Az egész magyar mesedrámában ez a legerősebb kísérlet a drámai elemek kiküszöbölésére, arra, hogy a drámát átjátssza a lírába. A lélekrajz kiküszöbölését már bevezetésünkben érintettük.

A *Csók* rövid meséje: a szigorú erkölcsű Sever király, a hasonlóan

fennkölt gondolkodású Blanda királyné férje, megtiltja országában a csókot. A szomszéd herceg fogadást ajánl neki: utazzék el, és térjen vissza álruhában, hogy megfigyelhesse a fejleményeket. A visszatérő királynak látnia kell, hogy még feleségének hűsége is meginog, amikor a kísértő, a legcsúnyább zsidó (aki egyetlen voltában romantikus érték) a legszebb gyémánt romantikájával kápráztatja el – de magát a királyt is törvényszegő vágyak gyötrik a paraszti természetességében vele ellentétes Maritta iránt. Végül a királyné magasztosan kiállja a próbát, a király is felszabadul a vágy igézete alól, de lelkében megváltozott.

A *Csók*-ra következik Rákosi Jenő második mesedrámája, a *Szerelem iskolája* (1873). A tér kiküszöbölése ebben éri el végső határlehetőségét: mert a darab színhelye, Sylvania, már semmiféle létező országgal nem tart még csak névben sem közösséget. Mindazonáltal a második, a *Csók*-ból kiinduló vonalhoz tartozik: ha nincs is a darabban semmi időt vagy teret megkötő vonatkozás, mégis nyilvánvaló, hogy Sylvania nem antik, hanem középkori, sőt latin ország, bátran el lehetne képzelni spanyolnak is. Amint Dóczinak első darabjára Rákosi Jenő első darabja hatott, most Dóczi darabja hat vissza Rákosira, nem pusztán a térbeli elhelyezésben.[2] A *Csók* is tulajdonképpen a szerelem iskolája volt, a két darab már tárgyalt állélektani alapja közös: hogyan válik egy rideg szív meleggé, szeretővé. A meseszerű feltevés a darabban: a szívtelen, férfigyűlölő királyleánynak (aki a *Cydoni alma* Cüdippéjével rokon) választania kell egykor megmérhetetlen számú, de most már háromra leapadt kérő között. Itt is, mint a *Csók* expozíciójában, elfognak egy tetten ért szerelmespárt, s a rájuk kimondott szigorú ítélet indítja meg a darabot. A királyleány háromfelvonásos álmot lát, melyben átéli szívtelensége következményeit: a beléje szerelmes Kordiál királyfi öngyilkos lesz, apja eltaszítja, egyszerű emberek között nevelődik, akiknek természetessége más oldalról mutatja meg neki az életet (vö. Maritta és Carlo a *Csók*-ban). De a régi kegyetlenség most termi végzetes gyümölcseit, és mikor már semmi kibontakozás sem látszik, a királyleány felébred, és újra választania kell a három kérő között. Álma azonban meg-

győzte őt az igaz szerelem hatalmáról, és habozás nélkül Kordiál királyfinak adja kezét. Az álomból az ébredésbe való átmenet mesteri.

A *Szerelem iskolájá*-nak keletkezését Rákosi Jenő a következőképp adja elő:[3]

„Az asztalon egy könyv hevert. Kezembe veszem: Vajda János egy verskötete volt. Amint lapozgatni kezdem, egy versre bukkanok, amely egy kegyetlen szívű hercegnőről szólt, akit hiába ostromoltak a szerelmes lovagok. Végre a daloló apród találta meg a szép hölgy szívéhez a kulcsot. Elgondolkoztam a versen, s mire hazakerültem Pestre, benépesedett az elmém a *Szerelem iskolája* című darabom személyeivel." A szóban forgó költemény kétségkívül Vajda János *A jávorfa regéje* című verse; ez adta meg tehát a *Szerelem iskolája* megindító inspirációját.

Időrendben a következő Csiky Gergely pályakezdő darabja, a *Jóslat;* a Magyar Tudományos Akadémiánál 1875-ben Teleki-díjat nyert, színpadra nem került. Ez a darab az *Aesopus*-vonalba tartozik, mégpedig az *Aesopus*-nak meglehetősen önállótlan utánérzése. Kezdő költők, még a legnagyobbak is, másokhoz járnak iskolába, Csiky sem vonta ki magát ezen szabály alól. A *Jóslat* is mese-Görögországban játszódik, antik vidéken, melyen azonban a *Csongor és Tünde* romantikája kísért. Meseszerű feltevése: az elzárkózva, férfit nem látva élő Püthiának, a jósda papnőjének, aki Cüdippével, a *Csók* királynőjével és a *Szerelem iskolája* királyleányával rokon, bizonyos időközökben mégis el kell elegyednie a köznapi emberek közé, hogy férjet válasszon papnő társainak. Azonban jaj a jósdának, ha ilyenkor földi vágy szállná meg a Püthia szívét. Ha a papnő ajkát csók érinti (gondoljunk Dóczi darabjára), beteljesedik az ősi jóslat, és a templom romba dől. A darab folyamán azután a jóslat, retardációk után, beteljesedik. Retardáció főképp a főpap intrikái által keletkezik, aki szerződtet két hetérát, félreértések előidézésére. A két hetéra, valamint az előlük menekülő udvarlók, az *Aesopus*-beli Sardanapala lányainak és azok udvarlóinak kópiái.

A darab nem tartozik a legsikerültebbek közé. Komplikált és nem is túlságosan érdekes intrikák között lassan halad előre, a lélektani elem teljes kikapcsolása által alakjai színtelen jambusemberekké vál-

nak, még a népi elemet képviselő Sosias szolga is, és többnyire az *Aesopus* után készült másolatok, pl. Harpya megfelel Trundusiának, az eszem-iszom segédpap pedig Castusnak. A későbbi Csikyre nem vall más, mint a dráma nyelvének és menetének könnyedsége, simasága, melyben annyira elüt Rákositól.

Jóval élvezetesebb Csiky másik mesevígjátéka, mely a színpadon is megállta helyét: *Az ellenállhatatlan* (1878). *Az ellenállhatatlan* a mesedráma második vonalához tartozik, ez is spanyol miliőbe helyezi cselekményét, mint a *Csók*. Általában közelebb áll Dóczi nyugtalanul csapongó szelleméhez, mint Rákosiéhoz. A mesejáték típusától annyiban elüt, hogy nincs benne realitás. Ezen a középen való állásfoglaláson megérződik az, hogy 1878-ban a mesedráma kora, alig tízévi virágzás után, már letűnőben volt – Csiky is fokozatosan másfelé kezd orientálódni. *Az ellenállhatatlan* rövid tartalma: Diego herceg férjhez akarja adni gyámleányát, Florindát. A megrémült hercegnő követet küld titkos jegyeséhez, Roland herceghez; erre a célra duenája tanácsára, Rodrigót, a kóbor lovagot szemeli ki. Rodrigo szentül hisz benne, hogy minden nő belészeret első látásra. Most is félreérti a hercegnő szándékát, már kegyencnek érzi magát, fogadja a polgárok hódolatát. A hír a herceg fülébe is eljut, s elfogatja Rodrigót. Rodrigo színleg megmérgezi magát, hogy „halálos" ágyán feleségül vegye a hercegnőt – Florinda csak ekkor jön rá a félreértésre. Ekkor már megérkezik Roland herceg, s az a Diego hercegtől Florindának szánt vőlegény.

Amint a meséből is kitűnik, *Az ellenállhatatlan* már annyiban sem tiszta mesedráma, amennyiben a bonyodalom már lélektani okokon alapul: Rodrigo jellemén; ez a dráma már majdnem jellemvígjáték. *Az ellenállhatatlan* bizonyos tekintetben a sematikus romantikus dráma paródiája. Bemutatja, hogy a Zordon Nagybácsi tulajdonképnem is olyan zordon, a Ravasz Dueña nem is olyan ravasz, a Szerencsétlen Hercegnő nem is olyan szerencsétlen. Az irónia centruma az a motívum, hogy a Zordon Nagybácsi ugyanazt akarja, mint a hercegnő, aki zsarnoki akarata ellen küzd. Ebben a motívumban Musset *A quoi rêvent les jeunes filles* című darabjára emlékeztet, melyben a hős a zordon apa utasítására szökteti meg szíve hölgyét, szándékos

és ironikus romantikából. Ismeretes Csiky erős francia olvasottsága – lehet, hogy ez a darab befolyásolta, melyet adtak a párizsi Odéonban.

A mesedráma Rákosi-féle sémája még egyszer, utoljára feléled Bartók Lajos *A legszebb* című darabjában (1880). Még egyszer viszontlátjuk mese-Görögországot, ezúttal azonban a neveken kívül már semmi görög nincs benne: Bartók mesedrámája arról nevezetes, hogy benne találjuk a világirodalom legkisvárosiasabb görögjeit. A darab meseszerű feltevése a szépségverseny, melynek győztesét elveszi majd az arkhon (mondjuk: polgármester) fia, már magában is kisvárosi ízű. A görög hölgyek a darab több felvonása folyamán főképp korzózással foglalkoznak udvarlóik oldalán, a darab cselekvénye valahogy korzózás és vizitelés közben játszódik le, míg a szépségverseny bírálói jó magyar protekciórendszer szerint készülnek meghozni ítéletüket. A hősnő, valamint a mellékalakok jó része *Aesopus*-kópia; újra előkerül a bőbeszédű, éltesebb hölgy, a léha ifjak és főképp a hetérák. A hetérák sürgése-forgása a dráma legfőbb érdekessége: nincs talán még egy színmű a magyar irodalomban, a moderneket is beleszámítva, melyben ennyi hetéra szerepelne: sőt nőszereplői, a szende hősnőt és a házsártos feleséget nem számítva, valamennyien hetérák.

A legszebb-bel tulajdonképpen lezárul a magyar mesedráma fejlődési menete. A fajt e dráma már elszikkadófélben mutatja be: félig már beleolvadt a polgári társadalmi vígjátékba. A séma még az álgörög darabé, de az emberek, a hangulat, a problémák (amennyiben itt problémákról lehet szó) már a magyar kisváros levegőjéből sarjadtak ki.

1896-ban, *A legszebb* megjelenése után tizenhat évvel, tehát jóval a műfaj elvirágzása után jelenik meg első hajtása, Dóczi második ilyen természetű drámája, az *Ellinór*. Spanyolhont, a románcországot, felváltja a balladaország, Skócia, melynek a magyar lélek számára ugyanolyan fajta hangulati értéke van. Témája az oly nehezen megoldható Elfrida-monda, mely egyszer már kísértett a magyar irodalomban, Dugonics András *Kún László*-jában, és a XIX. század végén új népszerűségre tett szert Arany László költeménye által.

A király barátját küldi háztűznézőbe, a barát maga veszi el a leányt, és azt mondja róla, hogy nagyon csúnya, azért is nem hozza el az udvarhoz. A király megneszeli a dolgot, vendégségbe megy barátjához, s az hasztalan kéri gyönyörű feleségét, hogy csúfítsa el magát egy estére. A király megöleti barátját, és feleségül veszi Elfridát. Dóczi, hogy ebből az alapjában véve sötét, halállal végződő témából vígjátéki hatást csiholhasson ki, kénytelen az Elfrida-félreértést megduplázni: a királyt először egy kancsal szolgálólánnyal hozzák össze a keresett Elfrida helyett, majd pedig Ellinór, a trónkövetelőnő „ugrik be" Elfrida szerepébe, és feleségül is megy boldogan Edgar királyhoz, akit eleinte ismeretlenül gyűlölt, és aki ismeretlenül gyűlölte őt. De ez a gyűlölet itt már lélektanilag meg volt motiválva, nem pusztán racionális úton, a nevelés által, mint a *Csók*-ban, a *Szerelem iskolájá*-ban. Edgar és Ellinór tudják, hogy egymásnak vannak szánva, ezért gyűlölik egymást. Az igaz szerelem diadala is, a gyűlölők átalakulása szerelmesekké, inkább lélektani módon oldódik meg, semmint a korábbi darabokban.

Az *Ellinór* tipikus „másodvirágzás". Dóczi már bizonyos objektiváló távlatból tekintette át saját korát és a többiek művét, látta, mik voltak benne a hibák, színpadon elvesző, unalmas részek, ezeket kiküszöbölhette, és az eddigieknél korrektebb mesedrámát írhatott. De ebből a drámából már végképp hiányzik minden, ami élményszerű, ami összekapcsolja a század eleven életével és az emberekkel, akikhez szólt; ez már csak virtuozitás, annak sem kiváló. 1896-ban a Rákosi-típusú mesedráma végleg lejátszotta szerepét a magyar irodalomban, és csak mint irodalomtörténeti anyag él tovább.

1866-tól 1896-ig, tehát harminc évre terjed ki a műfaj fejlődési története az előfutártól a sereghajtóig.[4]

A magyar újromantikus drámát már a hagyományos csoportösszefoglaló elnevezés is a romanticizmussal hozza összefüggésbe. Beöthy Zsolt, mikor e drámafajt így keresztelte el, kifejezésre akarta juttatni, hogy ezek a drámák a magyar romanticizmus drámaírói tradícióit újítják fel. Az irodalmi gyökerek kutatása tehát elsősorban arra irányul, micsoda inspirációkat nyert a mesedráma a régibb magyar romantikától. Ez a vizsgálat azonban nem meríti ki teljesen az irodalmi genezis problémáját: maguk a magyar romantikusok is külföldi mintaképeket követtek. Vizsgálni kell tehát, mennyiben merítettek az újromantikusok magukból a mintaképekből – hiszen a romantikus lélekkel együtt felújították ugyanazoknak a mintaképeknek a kultuszát is. Harmadsoron pedig vizsgálnunk kell, hogy a nem magyar romantika mennyiben befolyásolta költészetüket.

Mindezek a vonatkozások tisztázzák a magyar mesedráma viszonyát a romantikus irodalomhoz, de nem érintik még a talán legfontosabb problémát: a magyar mesedráma viszonyát magához a romantikához, a romantikus élményhez, a romantikus lelki magatartáshoz – azt a kérdést, hogy romantikusok voltak-e egyáltalán mesedrámáink szerzői, és mennyiben voltak romantikusok? A felelet egyúttal megadja azt is, hogyan helyezzük el a mesedrámát a magyar irodalom, továbbá a világirodalom kontinuitásában.

a) A magyar romanticizmus

A magyar romantikus mozgalomban éppúgy, mint a külföldiekben, több fázist lehet megkülönböztetni. Az első fázist, ha nem számítjuk a preromantikus időszakot, Vörösmarty neve sűríti magába. Az első magyar romantikus generáció a másodiktól legfőképpen a realitástól való távolságban különbözik. Vörösmarty és kortársai átélték és költészetükben megvalósították a romantikusnak önmagától menekvő tendenciáját. Költészetük a történelemben vagy az emlékezésben valósul meg, mely vágyaikat egy távoli, szebb világba helyezi

– nem a klasszicizmus időtlenül fennkölt világába, hanem a visszaemlékezés által megszépült és végtelenné lett múltba, mely felé a romantikus végtelen és elérhetetlen vágya száll.

A második generáció, Arany és Petőfi nemzedéke, nem menekül a realitás elől, költészete a magyar valóság hű képe-mása. Még akkor is, amikor a történelemhez fordul, mint Arany János eposzaiban, akkor is a régi magyarságban, sőt a hun ősökben is a mai, a mindenkori, az örök magyarság reális, behatárolt, nem végtelenített vonásait tükrözteti.

Ennek a mérhetetlenül leegyszerűsített jellemzésnek alapján is nyilvánvaló, hogy melyik romantikus nemzedékhez fordult inspirációért a harmadik romantikus nemzedék, a mesedrámák nemzedéke. A legfőbb inspirációt az első generáció valóság elől futó költészetétől nyerte, tőle tanulta meg az irreális ország földrajzát. A nem létező birodalom vált újra a költő birodalmává, ahol a vágy otthon érzi magát, és ennek a birodalomnak az útját Vörösmarty segítségével találta meg.

Itt találkozik az újromantikus költő a fejlődésére döntő fontosságú élménnyel, a magyar mesedráma „conditio sine qua non"-jával, a *Csongor és Tündé*-vel. Vörösmarty e műve az első magyar mesedráma, és Rákosiig az utolsó is. A második romantikus generáció nem termelt mesedrámát, mert nem kereste a mese birodalmát. Meseszerű remekműve, a *János vitéz*, tulajdonképpen csak egy kevéssel odább helyezi, Meseország felé, a magyar realitás határait: János vitéz, az Alföld szíve, meghódítja és alföldivé teszi Tündérországot is.

A *Csongor és Tünde* egészen az utánzásig hatott a magyar mesedrámára. Legerősebben érezhető talán Csiky *Jóslat*-ában: a III. felvonás első jelenete, a papnők játéka, a *Csongor és Tünde* nemtőjelenetének utánaköltése. A *Csongor és Tünde* személyeinek bizonyos egymáshoz való viszonylatai állandóan visszatérnek a magyar mesedrámában: így pl. az Argirus királyfiból örökségül maradt Csongor–Mirigy–Ledér viszonylat. Mirigy le akarja téríteni Csongort az igaz szerelem diadalútjáról, Ledér, az álszerelem által. Az *Aesopus*-ban a Diodort ostromló háromlányos Sardanapala felel meg

neki; a *Jóslat*-ban a főpap és a két hetéra, *A legszebb*-ben Corinna, a hős régi szerelme tölti be Ledér szerepét, az *Ellinór*-ban az ál-Elfrida, aki tulajdonképp az igazi Elfrida, de nem az az Elfrida, akit Edgar igaz szerelme keres. A *Csók* középpontjában is a királyné megkísértése áll. A Csongor–Balga, Tünde–Ilma szembeállításnak, szóval a Don Quijote–Sancho Pansa dramatizált formájának, szintén több megfelelőjére találunk. Már a *Cydoni almá*-ban így állnak szemben Acontius és Polümorphus; az *Aesopus*-ban Diodor és Castus, a *Jóslat*-ban a főpap és a segédpap. Itt különben Balga alakja megduplázódik: a segédpap mellett ott találjuk Sosiast, a szolgát, kinek neve, talán nem véletlenül, azonos a Molière-től és Heinrich von Kleisttől feldolgozott Amphitryon-monda szolgájáéval.

Mindez azonban lényegtelen; ezek a hatások nem szükségszerűek, itt fogásokról van szó, melyeket a tökéletes és magyar nyelven egyetlen mintaképtől ellestek. Sokkal fontosabb az a tartalmi mozzanat, amelyet a későbbiek Vörösmartytól tanultak.

A *Csongor és Tünde* alapeszméje ki nem mondottságánál fogva sok találgatásra, elmélyedő boncolásra adott alkalmat. Legyen szabad azt hinnünk, hogy az igazságot felfogásának egyszerűségénél fogva (mert a mesedráma alapeszméje csak egyszerű lehet) Császár Elemér közelítette meg leginkább egyetemi előadásai folyamán, amikor azt mondta, hogy a *Csongor és Tünde* alapeszméje *az igaz szerelem diadala*.[5] Csakugyan, ha absztrakt távolságból szemléljük a műfajt, megértjük, hogy a mesedrámának más alapeszméje tulajdonképpen nem is lehet. Ez hozza csak tökéletes formulára az alapvető romantikus mondanivalót, oly módon, hogy a tartalom is egy mindent magába foglaló szimbólumba sűrűsödik, és maga a szimbólum is formailag tökéletesen kifejezhető.

A romantika legfőbb eszmei mondanivalója az *érzelem* primátusa az *értelem* fölött. Az értelem behatárol, merev korlátok közé szorít, rendszerez, és a dolgok végtelen gazdagságát az absztrakció szűkösségére csökkenti, és végül is maga az emberi értelem is igen szűkös határok közé van szorítva – az érzelem viszont határtalan, végtelen, és beletorkollik a végtelenbe, mely a romantikus vágyak végső célja. Az érzelmek közül a *szerelem* a legösszefoglalóbb: valamennyi érze-

lem váltakozik benne; legáltalánosabb: természeti erők hajtják – a legalkalmasabb tehát arra, hogy az összes többi érzelem szimbólumaként, mint *az érzelem,* szerepeljen.

Az igaz szerelem diadalának „igaz" jelzőjét pedig a romantikus erkölcstan és értékelmélet követeli: az igazi érzelem, a határtalan érzés értékesebb az érzelem primátusa jogán az álérzelemnél, melyet hasznossági, hiúsági stb. szempontok, tehát racionális mozzanatok hoznak létre és korlátoznak. A „diadal"-t a mese követeli: mert a mese az a műfaj, melyben vágyak teljesülnek. Ezért is fordul olyan szeretettel a mindig kielégítetlen vágyú ember, a romantikus, a meséhez.

A magyar mesedráma írói valamennyien magukévá tették a romantikus credót, romantikus értékelméletet, legteljesebb mértékben Rákosi Jenő, akiben tudatos kifejezőre is talált *(Szerelem iskolája):*

Nem a tudás bennünk az isteni,
A korlátolt tudás, mely itt vagy ott,
S minduntalan érzékink s agyvelőnk
Tökélytelenségébe ütközik.
Lényünkben isteni az érzelem,
A mely végtelen, mely határtalan,
A mindenség, az Isten része, sőt
Mindkettő egy maga. A lét forrása
És célja egyben.

Az érzelem tisztelete itt a panteizmus felé lendül, a romantika vallási gyökerei felé.

A romantikus credóval együtt magukévá tették az azt sűrített formában hordozó mesealapeszmét is. Az „igaz szerelem diadala"-motívum öregebb, mint a XIX. század romantikája, talán az örökemberi romantikával egyidős. Vörösmartyhoz Gyergyai meséjéből került, oda pedig középkori olasz népkönyvekből, ezekbe pedig talán az alexandriai próza kifogyhatatlan kincsestárából vagy egyenesen a Keletről és így magából az első mondaalkotó forrásból,

a mítoszból fakad. Az Argirus-monda az örök Ámor és Psyche-monda egyik variánsa.

Hogy a magyar mesedrámák valamennyien ezt a motívumot dolgozzák fel, már bevezetésünkben láttuk. Valamennyiük számára a *Csongor és Tünde* volt a mintakép; Vörösmarty ültette el ezt a motívumot a magyar irodalom földjében és az ő nagy költészete tette növekvővé, termékennyé. A motívum átvétele valószínűleg nem ment tudatos úton végbe: íróink ezt a motívumot a *Csongor és Tünde* hatása alatt mint a mesedráma műfaji sajátságát, elengedhetetlen belső törvényét idegezték be, anélkül hogy erről maguknak számot adtak volna.

Vörösmarty másik, centrális jellegű hatása *a nyelvben* nyilvánul. Vörösmarty nyelve az arisztokratikus költőé, aki elzárkózik a mindennap világától, és művészetének választott kincsét csak a nemzet választottjaival akarja megosztani. Ezért keresi a ritka, artisztikus csengéseket, a nyelv önmagáért való felmagasztosult szépségét. A második generáció viszont olyan nyelvre törekedett, mely mindenki számára érthető és élvezhető. Ennek a törekvésnek nyilvánulása, hogy a második generáció drámájában (Teleki, Czakó, Obernyik, Hugó) a próza általános, az első generáció jambikus dikciójával szemben.

A szabadságharc után a „népi" stílus kora tulajdonképpen lejárt. Arany János is lassú átmenettel áttér későbbi költészetének „koncentráltan népies" stílusára, mely archaisztikus, különködő színezetével már egyáltalán nem szól mindenkinek, sőt stilizáltság tekintetében messze fölülmúlja Vörösmartyt.

Ennek a stílustörésnek, az újra arisztokratizálódó ízlésnek képviselői a magyar mesedrámák. „Vissza Vörösmartyhoz!" – ez lehetett volna az újromantikusok jelszava. Felújítják a drámai jambust, melyet a magyar irodalomban éppoly lehetetlen Vörösmarty-reminiszcenciák nélkül kezelni, akár a hexametert, vagy Arany-reminiszcenciák nélkül a Zrínyi-sort. A nyelvi hatás elsősorban Rákosi Jenőnél nyilvánul; bővebb kifejtése azonban inkább nyelvészeti jellegű volna, és igen hosszas kitérést követelne.

A Vörösmartyhoz való visszatérés határozza meg, hogy a második

generáció, Aranyék költészete alig hagyott nyomot a magyar mesedrámán. Csiky és Dóczi verselésének könnyedségén mindenesetre érezhető, hogy Arany János előttük járt, de közvetlen hatás nem mutatható ki. Jellemző, hogy még a népi elemek felfogásában sem követik Arany népi realizmusának útját, hanem visszatérnek a romantikus „mitikus" népfelfogáshoz, mely Herderből és a német Sturm und Drangból nőtt ki, és melynek szellemében íródott a *Csongor és Tünde*, ez a késői magyar mítosz. A mesedráma népi alakjaiban, pl. Igazán Vendelben és családjában *(Szerelem iskolája)* vagy Carlóban és Marittában *(Csók)* hiába keresnők a népnyelv zamatosságát, magyaros körmönfontságát, ehelyett megtaláljuk a népről szóló mítoszt: hogy a nép romlatlanságában képviseli az ősi, tiszta erkölcsiséget a civilizáció álságaival szemben. Ez a mítosz egyik legfőbb mozgatóereje a *Csók*-nak és hatása alatt a *Szerelem iskolájá*-nak.

Egyetlenegy van drámáink között, mely a második generáció hatását mutatja, ez a sorozatnyitó *Cydoni alma*. Éjszaki Károly korára nézve is még a Petőfi-nemzedékhez tartozott (szül. 1818.), ő még nem is tudta és nem is akarta kivonni magát Petőfi géniuszának hatása alól. Nyelvet még Petőfi nyelvén tanult, apró gondolatai, melyekkel a darab menetét tarkítja, Petőfi verseinek merész antitéziseit, hirtelen gondolatszökelléseit utánozzák. Legerősebben a *Felhők* Petőfije befolyásolta Éjszakit: ez az aforizmatikus költészet igen könnyen foglalhat helyet a mesedráma keretein belül. Jellemző sorok pl.:

Szegények! vizetek sincs! – Bárha minden
„Víz" a világon: ész, adott szó, szerelem,
„Tenger" ... merő víz, szörnyü nagy a tenger,
Csupán az ember törpe és parányi ...
És mégis a nagy tengert a kis ember
használja lábvizül.

Szójáték, általánosítás (az *ember*-fogalommal való dobálódzás), a lábvíz szó heinés cinizmusa: a *Felhők* valamennyi elemét megtaláljuk benne. Ilyen helyet számosat lehetne idézni.

Ha tehát a *Cydoni alma* hatott az *Aesopus*-ra, akkor a *Cydoni alma*

a természettudósok „missing link"-je, hiányzó láncszeme a második és a harmadik romantikus generáció között a magyar irodalom törzsfejlődésében.

b) Shakespeare

Az előbbiekben céloztam arra, hogy a külföldi irodalomból is legkivált az hatott mesedrámáinkra, ami Vörösmartyra hatott: tehát Shakespeare és a spanyolok.

Közülük Shakespeare hatása a sokkal fontosabb, csaknem egyenlő Vörösmarty hatásával. Azonban minden kornak megvan a maga külön Shakespeare-je, amint a maga külön görögsége is – Shakespeare ezerarcú géniuszából minden kor azokat a vonásokat látja meg, amelyekre éppen szüksége van. Kérdés tehát, az újromantikusok melyik Shakespeare-hez fordultak?

A második generáció Shakespeare-felfogása, mely Arany János balladáiban nyilvánul meg, nem befolyásolta őket: nem vonzotta őket Shakespeare-ben sem a „jellemrajz", sem az immanens moralitás, mely szerint minden bűn önmagában hordja már bűnhődését – csírájában, a tettben van már, és később kinövekszik lélekbontó őrületté. Ehhez a látáshoz hiányzott belőlük a tragikus komolyság.

Bennük az első generáció Shakespeare-felfogása támadt fel újra. Vörösmarty Shakespeare-felfogása pedig a német romantika, L. Tieck hatása alatt keletkezett. Tieck Shakespeare univerzumából azt az egy oldalt emelte ki, mely az ő lényének megfelelt: a meseszerűen romantikusat, a „mondbeglänzte Zaubernacht" költészetét, a regényes színművek és a vígjátékok Shakespeare-jét. Vörösmartyra is ez a Shakespeare hatott, tőle tanult vígjátékot írni, tragédiát pedig V. Hugótól. Ehhez a romantikus vígjáték-Shakespeare-hez tér vissza Rákosi is. „Két merész, fiatal költői lélek, mondja Császár Elemér,[6] egy emberöltő távolából elválasztva, ki akarta tériteni vígjátékunkat eddigi pályájából, s az archimedesi pontot hozzá mindketten Shakespeare komédiáiban találták." De Vörösmarty Shakespeare-hez spontán gesztussal fordult, Rákosi pedig Vörösmarty

hatása alatt – nem közvetlen, hanem másodlagos Shakespeare-átélésről van szó.

Maga a Shakespeare-kultusz akkor szorosan hozzátartozott a kor hangulatához; legfontosabb megnyilvánulása a teljes magyar Shakespeare-fordítás, megjelent 1864-től. A magyar Shakespeare-fordítás heroikus munkáját még az előző korok nagyjai kezdték meg. Az epigon nemzedék tehát nemcsak Shakespeare géniuszának vélt adózni a fordítással, hanem az előző nagyok emlékezetének is – ezért igyekeztek Shakespeare-t mintaképeik szellemében fogni fel és szólaltatni meg. Így jutott el Rákosi is Shakespeare-hez. Nála és követőinél ezért nem lehet szó önálló Shakespeare-felfogásról. Ők készen kapták Shakespeare-t, mintegy a magyar irodalom integráns részeként, a meglevő Shakespeare-képen változtatni, azt újra átélni éppoly kevéssé akarták, mint Vörösmarty hagyományait.

Shakespeare hatásáról beszélvén, első helyen kell említenünk azt, melyet maguknak a költőknek egyike jegyzett fel. Rákosi Jenő most megjelent *Emlékezései*-ben (II. 22. l.) a következőket írja:

„Abban az időben Dóczi Lajos, akkor még Dux, nálam lakott, s mikoron én inkább kísérletképpen, semmint komolyabb szándékkal Shakespeare *Love's labour's lost*[7] című vígjátékát fordítottam, egyszer eszébe jutott, hogy nem volna rossz ennek a vígjátéknak a témáját tovább szőni. A vígjáték tárgya egy kis fejedelmi udvar, mely összeesküszik a hölgyek ellen, s hadat üzen a szerelemnek. Dóczi ötlete volt egy kis fejedelem, aki parancsban adja ki a szerelem dolgában való erkölcsös életet, s ebből folyik a bonyodalom stb. ..." Ezek a sorok magukban foglalják a két darab között fennálló hasonlatosságot. Rákosi tanúsága ezt a hatást kétségtelenné teszi.

Shakespeare hatásával a magyar mesedrámára főképpen Császár Elemér és Galamb Sándor[8] foglalkoztak. Mindketten egyetértenek abban, hogy a *Szerelem iskolájá*-nak leánykérő jelenete a *Velencei kalmár* hasonló jelenetének hatását mutatja. Egyetértenek továbbá a próza és vers váltakozó használatának shakespeare-i eredetében.

Császár Elemér ezenkívül kiemeli a nyelvi hatást, mely Rákosinál és követőinél a fordulatos nyelv és a szójátékok, tehát az *euphuis-*

tikus stílus alkalmazásában nyilvánul. Valóban, ez a stiláris mozzanat rendkívül jellemző a magyar mesedrámára, és talán éppen ez okozta, hogy ez a műfaj közönségünk szívétől mindvégig kissé idegen maradt. Mert az euphuismus Shakespeare korában a kor hangulatából fakadt, mélységes kortörténeti okok determinálták, a születő barokk szellem kereste benne kifejeződését, tehát organikus része volt a művészetnek – a közönség számára pedig épp ezért közelfekvő, magától érthetődő volt, hiszen az ő beszédmódja volt többé-kevésbé az euphuismus, magát látta ábrázolva vagy kigúnyolva a színpadon. A magyar mesedráma euphuismusa viszont teljesen anorganikus, „csak irodalom", minden korból nőtt szükségesség nélkül, pusztán irodalmi hatásokból fakadt alexandrin termék. Az euphuistikus tréfa nem hat elevenen, nem nevetséges igazán, hanem erőszakolt, mesterséges benyomást tesz.

Galamb Sándor rámutat az *Aesopus* Diodor–Castus szereppárjának a shakespeare-i Henrik–Falstaff szereppárral való rokonságára, továbbá a clown-szerepkör alkalmazására Rákosinál. Utóbbi megfigyelését kiegészíthetjük avval, hogy a clown Rákosi követőinél még nagyobb szerepet játszik, különösen Csiky *Jóslat*-ában (Sosias).

Galamb Shakespeare hatását látja Sylvaniának mint színhelynek alkalmazásában, tehát a meseszerű ország miliőjében. Csakugyan ez a legfontosabb Shakespeare-hatás mesedrámáinkban. A térbeli elhelyezés problémáját közvetlenül Shakespeare mintájára oldották meg, kiküszöbölve Vörösmarty megoldását, a magyar mesevilágot.

Valóban, mesedrámáink mindkét iránya Shakespeare vezetésével oldja meg a színhely kérdését. A görög csoport a *Szentivánéji álom*ra támaszkodik, a spanyol–latin csoport az *Ahogy tetszik*-re, *Vihar*ra, *Téli regé*-re, *Cymbeline*-re, szóval Shakespeare meghatározatlan országban játszódó darabjaira. A *Szentivánéji álom*-nak az egykori reális Athénhez semmi köze; éppily kevés köze van Görögországhoz az *Aesopus*, a *Jóslat*, *A legszebb* görögjeinek. A lényeges különbség Shakespeare és Rákosi görögjei között az, hogy Shakespeare meseországa, hogy úgy mondjuk, naiv: ő hitt Görögországának realitásában, vagy legalábbis eszébe sem jutott, hogy irreálisnak tartsa, Rákosi és követői viszont tudatos meseországot alkotnak – hogy a

naiv szó schilleri ellentétpárjával éljünk: szentimentális meseországot, a vágy országát, az ellenrealitását, azt akarják éppen, hogy ne legyen reális.

Nem hisszük azonban, hogy mesedrámáink Shakespeare hatása alatt, tehát Shakespeare szándékainak félreértésével igyekeznének szabadulni a tér és az idő korlátaiból; nem hisszük, hogy azért játszódnak le irreális világban, mert a shakespeare-i vígjáték világának oly kevés a realitása. Ennyire alexandrinnek mégsem lehet mesedrámáinkat tekinteni. Azt hisszük, a realitástól menekülő, mesevilágot kereső hajlam megvolt bennük Shakespeare-től függetlenül is, éppen ezért írtak mesedrámákat, és ezért hatott rájuk Shakespeare világából éppen csak a német romantikán és Vörösmartyn keresztül átélt *mesejátszó* Shakespeare. Shakespeare hatása tehát nem abban állott, hogy mesemiliőt kerestek, hanem csak abban, hogy mesemiliőt találtak: Shakespeare görögjeit, Shakespeare latinjait. Magának a valóság elől való menekülésnek okát nem lehet csak magában az irodalomban keresni; a korból, az egyéni és a magyar sors összeszövődéséből, az örök-romantikus vágy történelmileg determinált újra feltöréséből következik ez.

Bevezetésünkben a lényeges sajátságok között említettük a színpadi realitás mellőzését. Ez a mozzanat is Shakespeare-re vezethető vissza; nyilvánvaló pl. a gyakori színváltozásoknál, melyek shakespeare-i eredetére Császár Elemér s az újromantikusokkal kapcsolatban Galamb Sándor is rámutat. A színpadi követeléseknek ez a szuverén semmibevevése már a német Sturm und Drangnál is, Goethe *Götz*-ében, amikor először tűnt fel, már Shakespeare-re való hivatkozással történt. Pedig Shakespeare nem vetette meg a színpad követeléseit, csakhogy a maga, egészen más természetű színpadához alkalmazkodott – ezért utánzása ezen a ponton éppoly meddő dolog, mint az euphuistikus stílusban.

Különben meg lehet állapítani, hogy színpadtechnikai szempontból nem annyira Shakespeare drámái, mint inkább a régi Nemzeti Színház Shakespeare-előadásai hatottak. Amint ismeretes, e színművek magyar színpadra való adaptálása igen egyszerűen történt: a színeket, amennyire lehetett, összevonták egy semleges trónterem-

be vagy „fenyér"-be, a rövidebb jeleneteket elhagyták, a többit a színpadi szükséghez képest összevissza keverték. Így történt, hogy a bizalmas természetű jelenetek nagy nyilvánosság előtt játszódtak le, a fellépések és kimenetelek megokolása elveszett, a színpad elvetett magától minden shakespeare-i realitásértéket, és olyan légüres tér lett, mint a francia klasszikus dráma „terme a királyi palotában". Mesedrámáink szerzői ezeken az előadásokon nevelték színpadi ízlésüket, és úgy érezték, Shakespeare szellemében járnak el, amikor mellőzik a színpadi realitás elemi követelményeit.

Császár Elemér megállapítja, hogy a *Szerelem iskolájá*-nak központi mozzanata, Stella száműzetése a szegénységbe, Shakespeare *Cymbeline*-jével és *Téli regé*-jével, Imogen és Perdita sorsával rokon. Legyen szabad ezt a megállapítást általánosabb keretekre kiterjesztenünk, és rámutatnunk arra, ami szerintünk a legerősebb Shakespeare-hatás a magyar mesedrámában. Ez a bevezetésben vázolt „meseszerű felvetés". Mesedrámáink Shakespeare-től tanulták, hogy a mesedrámában a feltevés irrealitásának kell megteremtenie a mesehangulatot, az irreális világát, a további cselekmény már teljesen reális lehet, sőt a kontraszt erejénél fogva annál nagyobb a hatás, minél reálisabb dolgok történnek Meseországban. Shakespeare meseszerű feltevései közül legkiemelkedőbb a *Lear király* expozíciója, mely meseszerű mivoltával, lélektani valószínűtlenségével mitikussá varázsol egy igaz és emberien átélhető történetet. Ilyen meseszerű feltevés Perditának kitétele a *Téli regé*-ben, Prospero varázssziget a *Vihar*-ban, a leánykérés különös feltételei a *Velencei kalmár*-ban, Oberon és Titania harca a *Szentivánéji álom*-ban. Ezt a zseniális technikai fogást, melynek segítségével a Meseország több lesz, mint puszta miliő, díszlet, hangulat, mert cselekvéssé és így a dráma leglényegesebb mozzanatává válik, valamennyi mesedrámánk eltanulta Shakespeare-től, amint már ismertetésüknél megjelöltük.

c) A spanyolok

A spanyol hatás útja ugyanaz, mint Shakespeare-é: Vörösmartyn keresztül vezet, aki a *Csongor és Tündé*-ben magyar talajba ültette át a spanyol dráma versmértékét, és egyébként is nagy tisztelője volt a spanyol drámának. Vörösmartyhoz pedig ez is a német romantikán, nevezetesen Tiecken keresztül jutott el: a német romantikusok voltak az elsők (talán az utolsók is), akik Calderónt Shakespeare mellé helyezték, mint a germán zseninek latin-katolikus ellenlábasát. Valamint a Shakespeare-kultusz, a spanyol-kultusz is epigonszerű másodvirágzást él meg nálunk a múlt század 70-es éveiben. Ekkor jelenik meg a *Spanyol költők tára* (első kötete 1870-ben), mely termékenyítően hat a magyar mesedrámára.

A spanyol költők fejedelmének, Calderón de la Barcának egy darabja jön itt számításba: *Az élet álom*. Ez a legnevezetesebb feldolgozása az álom-motívumnak, melyet Rákosi is alkalmaz a *Szerelem iskolájá*-ban. Hogy közvetlen Calderón hatása alatt vagy pedig Grillparzer, vagy esetleg egy másik német drámaíró (talán Raupach) közvetítésével találta-e meg ezt a motívumot, nem lehet megállapítani.[9]

Calderónon kívül Moreto az, akinek a mesedrámák sokat köszönhetnek. A szerelemtől vonakodás motívumát klasszikus szépségben Moreto dolgozta fel *Közönyt közönnyel* című darabjában; későbbi nagy feldolgozások, mint pl. Marivaux *Les faux confidents*-ja, mely talán Bessenyei *Philosophus*-ára hatott, nem érik utol a spanyol dráma koncentrációját, nagyvonalúságát. Ez a dráma hatott Dóczi *Csók*-jára, Rákosi *Szerelem iskolájá*-ra és legkivált Dóczi *Ellinór*-jára, melyben Edgar király és Ellinór, az egymásnak szánt pár, halálosan húzódoznak egymástól, mígnem ismeretlenül megszeretik egymást.

Egy nyomtatásban meg nem jelent bölcsészdoktori disszertáció[10] Moreto *Szép Diegó*-jában jelöli meg Csiky *Ellenállhatatlan*-jának forrását. A feltevés annyiban csakugyan valószínűnek látszik, hogy mindkét darab hőse egy új heautontimórumenosz, aki azonban nem hadi erényeire, hanem nőhódító férfiszépségére büszke alaptalanul. Moretónál Diegónak hívják a darab hősét, Csikynél pedig ugyanúgy

a „Zordon Nagybácsi"-t, a hercegnő gyámját. Márpedig a tolvaj nyomot szokott hagyni; a névadásnál sokszor kiérződik a hatás, anélkül hogy a szerző tudna róla. Így pl. egy nemrégiben sikerrel adott magyar darabban, mely nyilvánvalóan Bernard Shaw *Warrenné mesterségé*-nek hatása alatt keletkezett, a hősnőt Gorennénak hívták. A *Szép Diego* magyar fordítása 1876-ban jelent meg, az *Ellenállhatatlan* pedig 1878-ban – az időrend tehát megfelel.

d) Német hatások

Mesejátékokról lévén szó, közelfekvő volna az a feltevés, hogy a német romantika sehol sem érezte olyan otthon magát, mint éppen a mesében. Azonban még sincs így. Amennyit a magyar szellem magához tudott asszimilálni a német romantika két nagy generációjának művészetéből, annyit már az első magyar romantikus nemzedék, Kölcseyé és Vörösmartyé, magába fogadott; a mesére vonatkozólag ez nem volt több, mint a Tieck-féle Shakespeare-felfogás, melyről már beszéltünk. Maguk a mesedrámák, melyeket a német romantika produkált, teljesen hatás nélkül maradtak. Tieck darabjai: *Prinz Zerbino, Der gestiefelte Kater* stb., mind a romantikus irónián, a színpadi illúzió megbontásán alapulnak, mely a mi mesedrámáink szellemétől távol áll. Clemens Brentano *Ponce de Leon*-ja rokon ugyan mesedrámáinkkal a szójáték túlzásba vitelében, de ez, valamint követője, Büchner *Leonce und Lená*-ja, a mesedráma fantáziaszabadságát a két költő lényében rejlő anarchisztikus, formabontó tendenciák kiélésére használja fel, ennyiben drámáink higgadt levegőjétől teljesen idegen. Platen gróf mesejátékai: *Der gläserne Pantoffel* és a *Der Schatz des Rhampsinit* klasszicizáló romanticizmusukkal sokban emlékeztetnek Rákosira, de formájuk, tobzódásuk a nehéz metrumok és strófaformák alkalmazásában, egészen más természetű.[11]

Két német költő hatott bebizonyíthatóan a magyar mesedrámára, mindkettő a romantika késő hajtása és reakciója is egyben: Grillparzer, a szomszédos Ausztria reprezentáns költője a 70-es évek óta, és Heine, akit mesedrámánk egyik kiváló művelőjével, Dóczival faji

közösség fűzött össze, mind a kettő tehát valamivel jobban fölkeltette egyik-másik írónk érdeklődését, mint a többi német költő.

Grillparzer, kit kora annyira nem ismert, kinek költői nagysága, páratlan művészi komolysága, léleklátó mélysége évről évre erősebben bontakozik ki az irodalomtörténet szeme előtt, tulajdonképpen sosem volt kedvelt költő Magyarországon. Nehéz elfelejteni többször hangsúlyozott, magyarellenes politikai meggyőződését, a hamis lekicsinylést *König Ottokars Glück und Ende* című darabjában, mellyel a dürnkruti csatában részt vevő magyarokat illeti, a magyartalan Bancbanust és a tehetetlenül lázongó magyarokat az *Ein treuer Diener seines Herrn*-ben. Amikor Laube a Burgtheaterben, a 60–70-es években nagy sikerrel felújította Grillparzer darabjait, a magyar színpad nem vette át a bécsi divatot, sőt mind ez ideig csak egy darabját adták Magyarországon, az *Aranygyapjú*-trilógiát. Mégis Grillparzer hatott mesedrámáinkra; mert ő is ugyanezt tette, mélyebb és komolyabb formák közt, amit mesedrámáink költői: kereste „a klasszikus tárgyban a shakespeare-i romantika levegőjét és stílját", ahogy Beöthy Zsolt mondja Rákosi Jenőről.[12]

Grillparzer hatása legnyilvánvalóbb a *Szerelem iskolájá*-ban, mely, amint említettük, talán Grillparzer *Der Traum ein Leben* című darabjának közvetett Calderón-hatása alatt dolgozta fel az álommotívumot: az álom meggyőzi és átalakítja az álmodót. Mindhárom darabban az álom jelenti az elszabadult életet, az egyetlen tett, egyetlen elhatározás végzetes következményeit, az éber valóság pedig a bekorlátozást, a nyugalmat, a klasszicizmust, a *Szerelem iskolájá*-ban a házasságot.

Grillparzer bizonyos fokig példát szolgáltatott a görög miliő romantizálására, modern, bensőséges lélekkel való átitatására, a *Sappho* és *Des Meeres und der Liebe Wellen* című darabjaiban – ez utóbbi az ismert Hero és Leander-mondát dolgozza fel. Grillparzer görögjei is időtlen görögök, mint Rákosiéi. Grillparzer ezt Goethétől, az *Iphigenié*-ből tanulta, és így talán nem is túlzás azt mondani, hogy mesedrámáinkon bizonyos csekély mértékben a német klasszicizmus íze is érződik. A *Des Meeres und der Liebe Wellen* színhelye jósda, a papnő és a főpap összeütközése áll a dráma középpontjában – jósda körül

játszódik le Éjszaki *Cydoni almá*-ja és Csiky *Jóslat*-a is. Jósda-dráma egyébként sok van a német irodalomban. Közös hangulati ősük talán Wieland *Agathon* című regénye, melynek görögtelen görög hőse hosszabb ideig a delphi jósda szolgálatában áll. A jósda, mint drámai színhely, Goethét is foglalkoztatta, szándékában volt egy *Iphigenie in Delphi* című darabot írni. 1854-ben Friedrich Halm (báró Münch-Bellinghausen) és Karl Schroeder írtak egy ilyen című drámát, 1865-ben pedig Joseph Victor Widmann.

Grillparzer harmadik hatása kérdéses. Azt hisszük, hogy Dóczi *Csók*-ját Grillparzer *Die Jüdin von Toledó*-ja inspirálta. Hogy Dóczi ezt a darabot ismerte, kétségtelen; faji hovatartozása miatt a darab tárgya minden bizonnyal érdekelte és vonzotta. Különben is erős németes műveltsége lévén, lehetetlen feltenni, hogy elkerülte volna figyelmét, s ne ismerkedett volna meg a legnagyobb osztrák író legszebb színművével. A *Jüdin von Toledó*-ban egy spanyol királyról és királynéról van szó; szigorú erkölcsiségük súlyával ránehezednek udvarukra, s onnan száműzik a könnyelmű, szerelmes Garcerant. Garceran egy idő múlva visszatér, ezzel indul meg a darab. Eddig a két darab megegyezik. A német dráma tárgya is megkísértés: a király szerelmes lesz egy szép zsidónőbe; miatta elhanyagolja országát, mint Mohamed az *Iréné*-ben; a zsidónőt az ország nagyjai megölik, mint Iñez de Castrót, Agnes Bernauerint, mint Bátori Máriát Dugonics András darabjában. A fejlemények, a dráma hangulata tehát egészen más, mint a *Csók*-é: amaz tragédia, ez vígjáték. De a hatás lehetősége azért megvan. Dóczit rendkívül lebilincselhette ez a tárgy; de érezte, hogy súlytalanabb, felszínesebb szelleme nem alkalmas a tragédiára – a tragikus inspirációt tehát átértékelte líraivá és vígjátékivá. A romantikus szerelem megejtő hatalma most a szép zsidónőről a legcsúnyább zsidóra szállt át, talán Heine hatása alatt, de a király–Maritta szembeállításban még fellelhetjük az eredeti nyomait.

Heine hatása mesedrámánkban kétszer nyilvánul. Először közvetve, Petőfin keresztül, a *Cydoni almá*-ban az aforizmatikus betéteken, azok antitézisein, gúnyán, cinizmusán. Másodszor pedig Dóczi két darabjában. A hatás nem annyira tárgy- vagy formabeli. Dóczi egész gondolkodása, alaphangulata és műveinek hangulata Heinén

nevelődött. Meggyőződése az emberi természet gyönge voltáról, mely semmiféle kísértésnek nem tud ellenállni, de gyönge voltában is rokonszenves, lépten-nyomon a nagy gúnyolódót juttatja az ember eszébe. Különösen az *Ellinór* Edgar királya heineien elgondolt alak; olyannyira, hogy még az ősibb Byron is keresztülcsillan rajta. A *Csók*-ban a gőgös királynő és a legcsúnyább zsidó szembeállítása, dekoratív értékében, távolról emlékeztet Heine *Donna Clara* című versére.

e) A magyar mesedrámák viszonya a romantikához általában

Miután megvizsgáltuk mesedrámáink viszonyát az egyes romantikus irodalmakhoz, felelhetünk végre arra a kérdésre, hogyan viszonylanak magához a romantika lelkéhez.

A romantika mibenlétének problémáját itt nem kívánjuk boncolni; az újabb német és francia irodalomtudományi kutatások ezt a kérdést oly mérhetetlenül bonyolulttá tették, az egymásnak ellentmondó vélemények, álláspontok oly beláthatatlan tömegével szemben kellene állást foglalnunk, hogy ennek kitérésszerű, epizódszerű elintézését meg sem kísérelhetjük. A mi eddig követett szempontunkból azonban (mely csak egy szempont, egyáltalában nem abszolút) azt mondhatjuk, hogy a XIX. század romantikája, első fázisában legalábbis, amikor reakcióképpen klasszicizmusra és felvilágosodásra megszületik, *menekülés a valóság elől*. A német romantika spiritualizmusa, a francia egzotizmusa, az angol panteizmusa mind megegyeznek ebben az egy vonásban. Hasonlóképp a magyar romantika első fázisa, Vörösmarty régi dicsőséget kereső nemzeti romantikája, mely elfordul a szomorú jelentől.

A romantikus mozgalom az egyetemes irodalom nagy megújhodását jelentette. A költők, hogy a valóság elől meneküljenek, leástak az önmaguk mélyébe: egy fokkal mélyebben vetették meg lábukat a tudatalattiban, semmint elődeik: ez a költészet haladása, ezért nevezte Friedrich Schlegel a romantikát progresszíve Universalpoesie-nek. Az eddig tudattalan lélekrétegekből a képzetek, fantá-

ziák, érzések mérhetetlen kincsét bányászták ki, és akik zseniális alkotók voltak közöttük, megtalálták az adekvát formát az új tartalom számára. A romantika az egyetemes irodalomba a kifejezés ezer új lehetőségét dobta be.

Ehhez a nagy, romantikus formakincshez térnek vissza újromantikusaink. Őket is belső kényszerek űzik, hogy meneküljenek az ellenséges realitás elől – a menekülés számára az első romantikus nemzedékünk már kitörte a kapukat, és megépítette az utakat.

Ebben rejlik az alexandrin, az epigónszerű, a másodlagos vonása a magyar mesedrámának. Az első romantika vajúdó kínok között, szenvedéséből páncélt kovácsolva építette ki lázas álmaiban a valóságfölötti birodalmat; a romantikus megoldások, romantikus sémák mind lázálmos víziók szülöttei, melyekért alkotójuk nagyon megfizetett. A másodlagos romantika már a kész kertbe vonul be, nyitott kapukon át, és a víziókból nem érez többet, mint végső, leszűrődött eredményét, a mesét, a vigasztaló álmot, a vulkánon viruló virágot – és ezzel ékeskedik. A másodlagos romantika meddő volt: nem tudott magának sajátos formát teremteni.

A kétféle romantika közötti különbség abban rejlik, hogy az első romantika menekülése a valóság elől nem puszta elmenekülés volt valami elől, hanem valamihez odamenekülés is. Nem pusztán azért menekültek a valóság elől, mert elégtelennek találták a valóságot, mert idegenek voltak benne, és az életük értelmetlen, hanem azért, mert találtak egy világot a valóság fölött, mely a valóságosnál jobban vonzotta őket. Ilyen világ volt a német romantika számára a katolikum, az angol számára a természet mítosza, a francia számára a romantizált Kelet, a romantizált történelem és az utópiák birodalma – Vörösmarty és a magyar romantika számára a magyar virtus antiqua nagy víziója, mely egyúttal a messze jövendő víziója is volt.

A másodlagos romantikából hiányzik az odamenekülés mozzanata: nem ismernek olyan világot a valóság fölött, melynek magasabb valóságát fájdalmas víziókban átélték volna, csak a realitást ismerik, az elől pedig menekülni akarnak. Menekülnek tehát azon az úton, amerre legbiztosabban menekülhetnek, az úton, melyet az elsődleges romantika készen hagyott hátra, a mese, a fantázia útján. A világ,

melybe menekülnek, nem valóságos világ, nem átélt, nem mélyről jött látomásokból született, mint a romantikusok középkora és kelete; a mesejáték világa csak fantázia, csak játék, a lélek valósága hiányzik belőle, nincs realitása nemcsak a külvilágban, de belül sem. Ez a „játékszerűség", ahogy Galamb Sándor nevezi, a magyar mesedráma legjellemzőbb vonása.

Miért menekültek mesedrámáink szerzői a realitás elől, ha nem volt a számukra egy belőlük nőtt magasabb valóság, mely befogadja őket? Az okot, nézetünk szerint, a kor szociális és gazdasági viszonyaiban kell keresnünk.

Talán túlzás nélkül mondható, hogy a kiegyezést követő esztendők egy olyan hatalmas társadalmi átalakulás tanúi voltak Magyarországon, melyhez fogható talán csak Szent István államalapítása volt. Szent István korában az addig nomád nép átalakult agrárországgá, most pedig Szent István agrárállama átalakult merkantiliskapitalista állammá. Eleddig a kereskedelem és ipar csak a földművelés lehetővé tételére irányult, az agrárius osztály szolgálatában állott. Mostantól kezdve az agrárius osztály jelentőségét az adta meg, hogy nyersanyagot szolgáltatott az iparnak és kereskedelemnek.

Az állam egész gazdasági képe átalakult. 1848-ban, jóllehet akkor háború volt, az állam évi kiadása csak 61 millió forint volt, 1867-ben, pénzgazdaságra átalakult világban, az előirányzat már százmillió volt. Nagy arányban megindította a pénz forgalmát és a gépmunkát az ekkor kezdődő, nagyobb szabású vasútépítés. A részvénytársaságok alapítása erre az időszakra esik: az első részvénytársaság Magyarországon az Első Általános Takarékpénztár volt 1836-ban, de ez még jótékonysági jellegű volt. Igazi részvénytársaságok, a kereskedelmieket nem számítva, az 50-es években alakultak: 1856-ban közlekedésiek, a Tisza Vasúttársaság és a Budapesti Alagút r. t.; 1859-ben ipari, a Ganz-féle Gépgyár. Budapest rohamos kiépítése a kiegyezés után indul meg: 1842-ben Budának és Pestnek 91 ezer lakosa volt, 1870-ben már 255 401 – tehát több mint a kétszeresére emelkedett, és elkezdett nagyváros lenni.

Ezek csak véletlenszerűen összehordott adatok, melyekkel nem bizonyítani, csupán érzékeltetni akarjuk a nagy átalakulást, ez nem

szorul bizonyításra, és lefolyását nem célunk rajzolni. A kiegyezés utáni évek Magyarországa társadalmában, iparában, civilizációjában még nem különbözött lényegesen a régi Magyarországtól, hiszen a kapitalisztikus intézmények még csecsemőkorukat élték, és a régibb intézmények mellett csekély hatóerejűek voltak. Mindazonáltal az átalakulás már a „levegőben volt", élt mint tendencia, mint szándék, mint a kiválóbbak sejtelme, mint a kor nagy mozgatóereje.

A születő, erjedő, fiatalos lendülettel fejlődő magyarországi merkantilizmus lekötötte a nemzet energiáját, mint minden új mozgalom, és elvonta annak legértékesebb részét az irodalomtól. Szolgáljon illusztrációul az a tény, hogy a mesedráma művelői, Rákosi Jenő, Dóczi Lajos és Bartók Lajos munkálkodásuknak csak kisebb részét szentelték az irodalomnak, nagyobb részét az újságírásra és közéleti tevékenységre fordították, mely sokkal közelebb áll a kapitalisztikus szellemhez, semmint az irodalmi alkotás. Ez is oka talán, hogy ez a nemzedék nem tudott elég energiát összegyűjteni arra a feladatra, hogy megragadja és a művészi forma határai közé igézze az új realizálást, mellyel szembekerült, felmutassa az életet, melynek hordozója volt. Ezért kellett a meséhez menekülnie, melynek ábrázolása, ősi sémákon alapulván, sokkalta könnyebb, semmint az új, sosem ábrázolt realitásé; a mese, amint mondottuk, szegényebb, mint az élet. A kapitalisztikus átalakulás első hatása tehát az irodalomban a realitás elől való menekvés volt.

Ez ellen az állítás ellen természetesen felhozható az az érv, hogy a polgári társadalom a külföldi irodalmakban évszázadok óta, nálunk pedig a XIX. század eleje óta, döntő befolyást gyakorolt az irodalomra, és ez a befolyás, éppen ellenkezőleg, a realizmusban, a valóság szeretetében nyilvánult meg. Tekintetbe kell azonban vennünk, hogy a XIX. század folyamán a polgárság életében új mozzanatok tűntek fel, melyek a polgári társadalom arcát átformálták: a nagyipar, a nagytőke, a gép és a gépszerűvé vált társadalmi berendezkedés komplexuma – ez az, amit kapitalisztikus-merkantilis átalakulás alatt értettünk. Az új élet siető üteme nem tűri meg a polgári bensőséget, melyen a polgári realizmus épült; szétszórtsága nem kedvez a családi életnek, nyers küzdelmei kigúnyoltatják a szentimentaliz-

must, az egyéni munka fontossága elvész a nagyipari termelés mellett, és ezzel a munkaszeretet, az Isten nagyobb dicsőségére való dolgozás lehetősége is; a pénz rohamosan növekvő fontosságával a régi polgári morál tragikus összeomlásban ad helyet az újnak, a kapitalista morálnak, a gépmorálnak, mely az egyén értékét az elért eredményekhez méri.

Megjelenik a műveltség színhelyén az új bálvány, az új társadalmi rend nagy kiteljesítője és egyben szimbóluma, a Gép. Az ember és az emberi értékek kénytelenek visszavonulni és térdet hajtani a nagyobb úr, az ember nyakára nőtt teremtmény, a Gép, a nem-ember előtt.

A Gép az új realitás, és ez az új realitás nem alkalmas költői feldolgozásra. A Gép nem költői, mert nem emberi. A „költői" fogalma rendkívül elasztikus, minden új költői irány új területet hódított meg a költészet számára, de van mégis valami szilárd magva ennek a fogalomnak – és ez nem egyeztethető össze a géppel. Ezért maradnak elhibázott kísérletek Walt Whitman és az aktivisták törekvései, akik éneklik a gépet, a lokomotívot, az automobilt. A nem-emberi mindig valami feloldhatatlan tömeg, mint valami, a folyóval úszó, otromba fatönk mered ki verseikből, és Whitmant és Verhaerent minden zsenialitásuk dacára sem tudjuk igaz költőknek tartani. Az új realitás csak akkor válik költőileg ábrázolhatóvá, amikor problematikus lesz önmaga előtt: amikor az emberi lélekben kettéválik az, aki benne él az új világban, és az, aki fájdalommal szemléli a világban vergődő önmagát.

A másodlagos romantikát tehát úgy lehet felfogni, mint a gépkorszak első lecsapódását az irodalomban. Hiszen ez a másodlagos romantika általános jelenség a XIX. század közepén és második felében, éppen ebben látjuk mesedrámáink mélyebb, *szellemtörténeti kapcsolatát az egyetemes irodalommal*. A másodlagos romantika legkiválóbb képviselője talán Lord Alfred Tennyson, aki a valóság elől menekülő irányt páratlan formai tökéletességgel és az örök-emberi fájdalmak igaz átélésével tudta egyesíteni. Tennyson óriási népszerűsége, melynek hazáján kívül is örvendezett (nálunk Szász Károly fordította le a *Király-idillek*-et 1875-ben), illusztrálja, hogy a másod-

lagos romantika mennyire megfelelt a kor szellemének. A német irodalomban Geibel és köre, az ún. müncheni iskola képviselik legtipikusabban a másodlagos romantikát. Bizonyos fokig rokon vele C. F. Meyer és a renaissance-izmus néven ismert irodalmi és festészeti irány, melyben azonban más, specifikusan német mozzanatok jutnak érvényre. A francia irodalomban a Parnasse mozgalmát lehetne talán így felfogni.

Ez a mozgalom sem múlt el tehát nyomtalanul a magyar kultúra fölött, mely nyitva áll a nagyobb nemzetek minden szebb áramlata számára. Mesedrámáink a XIX. század második felének vergődő, új problémákkal szembekerült, de a velük való birkózásra még fel nem készült lelkét őrzik meg.

Jegyzetek

1. Maga Rákosi is kifejezi ezt az érzést *Emlékezései*-ben (Budapest, 1927. III: 65. l.). „Ezópus nekem azt jelenti, mint a tömlöcben levőnek az, ha megnyílik börtöne ajtaja."

2. Erre vonatkozólag legyen szabad magát Rákosi Jenőt idéznünk: „Tudom, hogy fejlődésére igen nagy hatással volt barátságunk, és magamról elmondhatom, hogy soha senki az életben viszont énrám nagyobb hatással nem volt, mint ő." (*Emlékezések*. III: 76. l.)

3. *Emlékezések*, III: 50. l.

4. Meg kell még említenünk, hacsak futólag is, Váradi Antal *Pipi hercegnő*-jét, ezt a „bohókás mesejátékot", ahogy szerzője nevezi, mely sok évvel a mesedráma tulajdonképpeni fejlődésmenetének lezárta után, 1911-ben jelent meg, előadásra nem került, nagyobb olvasóközönségre sem tett szert. Ez a darab ma játszódik, színhelye egy fantasztikus, közelebbről meg nem jelölt operettkirályság, meséje az örök operettmese a hercegnőről és a kamarásról, akik szeretik egymást, és végül is egymáséi lesznek. A darab stílusából azonban hiányzik minden operettszerű szentimentalizmus, valamint minden mesehangulat. Mindvégig erősen ironikus hangnemben folyik le a darab, itt-ott igen szellemes ötletekkel parodizálva éppen a mese-

drámát és az operettet. Ez az ironikus szellem határozottan elválaszthatja fentebb tárgyalt mesedrámáink csoportjától, melyekből az irónia teljességgel hiányzott.

5. Az ő bővebb fogalmazásában: a legnagyobb emberi érték az ideális szerelemnek mindent legyőző ereje, a tiszta, viszonzott szerelem.

6. *Shakespeare és a magyar költészet,* 1917. 151. l.

7. *A felsült szerelmesek.*

8. Császár Elemér i. m., Galamb Sándor: *Rákosi Jenő,* Irodalomtörténet, 1921.

9. Glatz Ernő *Az álom a költészetben* c. értekezése (Budapest, 1909. 39. l.) Raupachot jelöli meg forrásul.

10. Kozocsa Sándor: *A magyar újromantikus dráma.* Budapest, 1926.

11. L. Karl Holl: *Geschichte des deutschen Lustspiels.* Leipzig, 1923.

12. Beöthy Zsolt: *Rákosi Jenő drámairodalmunkban,* Budapesti Szemle, 1920.

Az Udvari Ember

Baldassare Castiglione

Forse per l'avenire non mancherà, che per questo anchor porte invidia al secol' nostro.
Castiglione: *Il Cortegiano*

Ezerötszázhuszonhatban, egy nyári napon Castiglione gróf, a császári udvarhoz küldött pápai nuncius, V. Károly palotájába sietett, és rendkívüli kihallgatást kért. A császár aznap készült áttenni udvartartását; a palota már útra készen állt, és a császár minden pillanatát előre beosztott munkák foglalták el. A grófot azonban mégis fogadta, soron kívül és minden ceremónia mellőzésével, mert szerette, és barátjának számította. Castiglione szokott nyugalmától kissé eltérő izgatottsággal adta hírül a császárnak, hogy urától, a pápától sürgős parancs érkezett, szólítsa fel a császárt, hogy siessen szorongatott sógorának, II. Lajos magyar királynak a segítségére. Humanisztikus ékesszólásával, melyet most emberies szívének részvéte fűtött, ecsetelte a lovagias magyar király nehéz helyzetét. A császár szomorúan hallgatta végig, és mikor Castiglione bevégezte szavait, rezignáltan válaszolta: szíve vérzik nemes sógoráért, de nem tehet semmit. Minden katonájára és minden kincsére szüksége van, hogy megvédje trónusát a francia király ellen. Ez a válasz rejtett szemrehányás volt a pápa franciabarát politikájáért: Castiglione tudja jól, de nem volt mit válaszolnia. Finoman másra terelte a beszélgetést, a császárnak kedvesebb tárgyakra, majd búcsút vett hatalmas barátjától, és távozott. A magyar király pedig megindult Mohács felé.[1]

Castiglione grófnak nem ez volt az egyetlen diplomáciai balsikere. Egész nagy udvaroncmúltja, diplomatakarrierje tele volt eredménytelenségekkel; és ha ura céljait sikerült is elérnie, ő maga mindig jutalmazatlan maradt. A pápa és a császár közötti harmóniáért élthalt a harmónia nagy tudósa, és meg kellett érnie minden tervének, szándékának, élete egész művének katasztrofális összeomlását: a Sacco di Romát. Protestáns landsknechtek lovai tanyáztak a termek-

ben, melyeket imádott barátjának, Rafaelnek freskói ékesítettek, és Róma dicsőségével összeomlott a nagy kor, melynek egyik legjellegzetesebb képviselője volt Baldassare Castiglione.

Balszerencséje talán nem volt véletlen és nem volt hiábavaló; talán hozzátartozott hivatásához: hogy az Udvari Ember legnagyobb teoretikusa legyen. Sorsa elkerülhetetlenül emlékezetbe idézi sok más nagy teoretikusét: Platónét, aki megírja az Államot, és minden tervével csődöt mond Syracusaeban, Pestalozziét, aki minden nevelő vállalkozásába belebukik, Rousseau-ét, a jóság teoretikusáét, aki lelencházba adja gyermekeit, Tolsztojét, akit gyűlölnek parasztjai. Az elmélet tudójának, úgy látszik, zátonyra kell futnia a gyakorlatban, az Igazság és a Valóság antagonizmusa követeli ezt az áldozatot.

A Sacco di Roma után Castiglione érezte, hogy ő, aki a kis urbinói udvar árkádikus csöndjéből nőtt az óriásian tágult politikai perspektívák elé, bizonyos fokig történelmi emlék. „Kevesen maradtak – mondja J. Cartwright, Castiglione kiváló életrajzírója –, akik elmeséljék ennek a Kerek Asztalnak (Urbinónak) és dicsőséges lovagjainak történetét. Amint Castiglione Navageróval az Alhambra napos udvarain barangolt vagy a Generalife függőkertjeiben, és hallgatta a csodás híreket, melyeket Cortez hozott Mexikóból, kezdte megérteni, hogy változóban van a dolgok régi rendje, és új kor dereng az idők horizontján."[2] Fázós sietséggel befejezte és sajtó alá rendezte művét, melyben örök emléket állított Urbinónak, korának és önmagának: a *Cortegianó*-t, az Udvari Embert.

Kevéssel művének megjelenése után meghalt; V. Károly így búcsúztatta: „Mondom nektek, a világ legkülönb lovagjainak egyike halt meg."[3] A császári szó kimondta az ítéletet: Castiglione gróf, az ember, olyan volt, amilyennek lennie kellett, hogy az Udvari Ember ideálját évszázadok számára felmutathassa. Megerősítette a császár tanúságtételét a kor legfőbb költője, Ariosto, mondván: „ő az, aki olyannak formálta az udvari embert, amilyennek őt láttuk", és a kor legnagyobb asszonyalakja, Vittoria Colonna: „Nem csodálkozom, hogy tökéletes udvari embert tudott rajzolni; hiszen csak tükröt kellett tartania önmaga elé és leírni, mit látott benne."[4] A *Cortegiano* is, mint minden igaz és nagy alkotás, vallomás a mű-

vészről, aki alkotta. Éppen mert szerzője eleven életéből sarjadt, Castiglione udvari embere eleven valóságként élt a korokon keresztül, akár a nagy legendák élőnél valóságosabb hősei.

A könyv az udvari kultúra évszázadaiban páratlanul olvasott és tisztelt volt. Olasz kiadásai egymást érték, lefordították latinra, franciára, angolra, németre és spanyolra. A Nemzeti Múzeum könyvtárának birtokában levő példány első lapján kézzel írott, francia nyelvű dedikációt találtam: meg nem nevezett fiatal követnek ajánlja a régi ajándékozó a könyvet, melyet ha elolvas, mondja a felírás, mást nem is kell olvasnia.[5] A fiktív beszélgetés a négy urbinói éjszakában nemcsak élvezetes olvasmány, de tankönyv és törvénykönyv lett az udvaroncok számára, az udvari tudomány kezdete és vége.

Nagy mestereknek, Taine-nek és Burckhardtnak példáját követve, mi is Castiglionét választjuk vezérünkül, mikor az udvari kultúra lelkét akarjuk megközelíteni, értelmét megérteni és értékét átélni. Művészetének halottigéző mágiájával színünk elé parancsoljuk a tökéletes udvari embert, szemügyre vesszük előkelő arcvonásait, megcsodáljuk hanyag gesztusát, és megügyeljük titkos szívverését. Amit űzünk, nem romantikus játék, vágyódás visszahozhatatlan szépségek után: az Udvari Ember mivolta és története emberi évszázadok mivolta és története.

1. Életforma

Az udvari ember fogalma embercsoportot, embertípust, tehát emberi lehetőséget jelöl. Mielőtt mivoltát kutatnók, tisztába kell jönnünk, milyen tipológia tagja az Udvari Ember, vagyis el kell helyeznünk valamiképp a fogalmak rendszerében (az osztályozás itt már majdnem meghatározás is).

Az Udvari Ember legtermészetesebben az emberek szociális rétegek szerint való csoportosításában helyezkedik el, abban a csoportosításban, melyben ilyen fogalmak szerepelnek, mint „kispolgár", „proletár" stb. Ebben az értelemben az Udvari Ember bizonyos

társadalomnak, az organikusan épült monarchiában élő társadalomnek legfelsőbb osztályát jelöli. Ez az osztály, melyben a monarchia mintegy értelmét nyeri el: mert az uralkodó személyének ez az osztály adja meg mintegy a keretet, a talapzatot, sőt az igazi realitást; nélküle az uralkodó egymagában mitikus személlyé, elvont jogi fogalommá halványodna, aminthogy a modern anorganikus és udvar nélküli monarchiákban körülbelül nem is él másképp az alattvalók tudatában.

Az Udvari Ember fogalma azonban elhelyezhető más csoportokban is. Az Udvari Ember bizonyos fokig hivatást jelöl és annak betöltését; az Udvari Embernek is megvan a maga technikája, ebben az értelemben beszélhet Castiglione udvaroncművészetről vagy udvaroncmesterségről. Tehát az Udvari Ember tagja az emberek mesterség szerint való csoportosításának is, mint a „földművelő", „katona", „tudós" stb. Ebben az értelemben az Udvari Ember komplexuma a diplomatának, reprezentánsnak, fejedelmi tanácsadónak, alkalomadtán vezető politikusnak.

Azonban akár szociális, akár funkcionális szempontból tekintsük az Udvari Embert, egyik esetben sem áll előttünk mint szellemtörténeti jelenség: mert a társadalmi réteg vagy a hivatás lehet ugyan szellemi jelenségek hordozója, de maga a fogalom a praktikus élet szintjén mozog, és számunkra használhatatlan. A társadalmi vagy foglalkozásszerű értelemben vett Udvari Embernek lehetnek ugyan szellemi tulajdonságai, de a hangsúly nem ezeken van, szellemisége csak járulékos elem társadalmi helyzete vagy funkciói mellett. Ha szellemi lényét tekintjük, az Udvari Ember több, mint társadalmi osztály, több, mint foglalkozás: ezek csak részben foglalják magukba. Más, „filozofikusabb", általánosabb osztályozást kell keresnünk, melyben elhelyezve az Udvari Ember fogalma az Udvari Ember egész lényét magában foglalja. Ilyennek ígérkezik az a tipológia, melyet Eduard Spranger állít fel.[6]

Az Udvari Ember fogalmához a köztudatban bizonyos „forma"-kincs tartozik: beszédformák, viselkedési formák, ízlésformák és ezeknek megfelelően a művészi kifejezés sztereotip formulái, érzületi formák és a gondolat formái. A sprangeri életforma fogalma mind-

ezt egyesíti magában és ennél is többet: a végső értékekkel való szembenállás eleve adott formáit, az emberi „magatartás" végső gyökereit és ezáltal potencialiter az emberi magatartás egészét.

Az egyes életformák hordozói más-más módon reagálnak az élet egészére: ugyanaz a jelenség a teoretikus ember élményfolyamában más jelenségcsoport tagjaként jelentkezik, és ennélfogva más jelentést nyer, mint az esztétikus ember élményfolyamában. De nemcsak reakciót jelentenek az egyes életformák, az élettotalitás puszta befogadását. Minden életforma magában rejt egy teremtő mozzanatot: az egyes életformák tagjai más-más jelentést adnak az élet egészének, más harmónia szerint rakják egymásra élményeik mozaikját, hogy a külső világ képét kiépítsék magukban, más-más célok vonzzák akaratukat, valamennyien más-más úton haladnak egy Abszolútum felé.

Az Udvari Ember is életforma; Udvari Embernek lenni annyit tesz, mint egy specifikus, az egyén számára egyedül lehetséges magatartással állni valamennyi jelenséggel szemben; jelenti a lélek öntörvényű odafordulását valamely ideál felé, mely centrális állásfoglalás, minden egyéb részlet- és periferiális állásfoglalást eleve normál. Az Udvari Ember az Igazsággal szemben vagy a mindennapi élettel szemben nem úgy helyezkedik el, mint pl. a Teoretikus Ember, hanem csakis úgy, mint az Udvari Ember.

Az Udvari Ember életformája egy fontos mozzanatban különbözik a Spranger rendszerében adottakétól: míg azok időtlenek, bármely kultúrában, bármely korban lehetségesek, az Udvari Ember csak bizonyos korokban lehetséges, időben kötött. Időben kötött voltát már előbb mondott szociális és funkcionális meghatározása is determinálja: csakis organikusan felépített társadalomban, csakis monarchikus kiélezettségű politikai életben lehetséges. Azonban a szellemit szociális és politikai körülmények magukban nem létesítik, nem is determinálják, csak előfeltevései annak; ezek az előfeltevések meglehetnek, anélkül hogy az életforma létrejönne: pl. Bizáncban. Az életforma, mely az Ember egészét foglalja magába, csak az egész emberi égbolt bizonyos kedvező konstellációja alatt teremhet meg, hogy úgy mondjuk, bizonyos metafizikai klímára van szüksége.

Ennek a konstellációnak jegyeit nem lehet előre kimondani; félrevezetne bennünket az egyidejűség bizonyos jelenségek és az Udvari Ember szellemtörténeti élete között: pl. ha a szociális körülményekben látnók a létesítő okot. Minden eleve adott okozati összefüggés felvétele felületes és erőltetett volna. Ilyenek felvételével úgy járnánk el, mint a középkori csillagjós, aki a csillagokból olvasta le az embersorsokat. Mi fordítva akarunk eljárni: az életformában hallgatólag beleértett, egyedül lehetséges metafizikai orientáció (mely egyben az életforma létfeltétele), kutatásaink végső eredményeképp kell hogy adódjék; az emberből indulunk ki, hogy eljussunk a csillagokig.

Sosem szabad azonban elfelejtenünk: a történelmileg adott Udvari Ember koronként különböző metafizikai orientációi, az udvari világnézetek nem azonosak még az életforma centrális állásfoglalásával. Az Udvari Ember forma, amint mondottuk: tulajdonképpen valami még a Szellemen, a tudatos differenciáltságon inneni állapot, diszpozíció, mely utólag és kívülről telik meg szellemi tartalommal, mondhatni: „jelentéssel". Ez a jelentés koronként változik, tudatos kifejezésében ellene mond az előző korénak; de sosem független azért az életforma ki nem mondott centrumától, mely meg akar valósulni, és melynek számára a szellemi tartalom, a „világnézet" csak ürügy, csak flatus vocis, önmagának kifejezése és önmagának leplezése.

Ha tehát a centrumig akarunk hatolni, nem lesz helyes eljárás egyforma élességgel szemügyre venni minden idők Udvari Emberét, ezerféle, egymásnak ellentmondó történelmi különbségeivel; ezáltal vagy általános, szétfolyó, vagy disszonáns, kaotikus képet kapnánk. Szükségünk van egy szilárd pontra az időben, rögzítenünk kell az Udvari Embert fejlődésének egy állomásán, hogy a történés-mozgás zavaró mozzanatait kikapcsolva, egyetlen világnézetének elmélyítése által leássunk valamennyi világnézetének gyökeréig. Hogy ezt a szilárd pontot, az Udvari Ember történetének szerencsés pillanatát megtaláljuk, nagy lépésekkel át kell futnunk az Udvari Ember életrajzán, az európai történelmen keresztül.

Az antik kultúra fénykorában még nem ismeri az Udvari Embert,

hiányozván a külső előfeltevések. De a polis, organikus egységében, mely minden egyes tagjának kijelöli egyedül lehetséges helyét és funkcióját, mintaképe minden későbbi udvarnak, mely hasonló organikus egység igyekszik lenni. Az egymáshoz való viszony feltétlen elrendezettsége szabályozza az egymással szemben való viselkedés módjait; polgárnak polgárral szemben való magatartása a „városiasság" ideáljában csúcsosodik ki, mely az „udvariasság" őséül tekinthető.

Az udvari élet a hanyatló antikkal kezdődik az európai kultúrában: az alexandriai, császári római és bizánci udvarokkal. Ezekben az udvarokban kifejlődik az udvari ember a szó szociális és funkcionális értelmében: az uralkodó alakját és akaratát kiteljesítő osztály gyanánt. (A római udvarokban még ez sem volt talán: Augustus rövid udvari kultúrája után az udvart mindinkább a testőrség tölti be, a katonáknak az udvaroncéval polárisan ellenkező életével.) Bizáncban már kifejlődik az udvari élet szigorú szabályokhoz kötött ceremóniatana, az udvari méltóságok zárt hierarchiája; a formaságok Bizáncban sokkal leszögezettebbek voltak, mint a közmondásos spanyol etikett. De éppen ez a túlságos megkötöttség már a szellem hiányára enged következtetni: a bizánci udvariasság szabályozta az életmódot, de még nem jelentett életformát, mert hiányzott belőle a metafizikai kiegészítés, nem volt hozzáláncolva semmiféle Abszolútumhoz. Ezt a hiányt talán a kor általános metafizikátlanságával kell megokolnunk: ez a kor elvesztett minden utat, mely a végtelen felé vezetett. (Kivétel a misztika útja, melyen az udvari, a kat'exochen „világi" ember nem járhatott.) Ha a híres ravennai mozaikon elnézzük Justinianus császár udvartartását: ezek az emberek határozottan ellenkező típusúak, mint a Castiglione udvaroncai; nyoma sincs rajtuk a derűnek, a kiegyensúlyozott harmóniának; sovány, sápadt, megnyúlt arcukból két égő, nagy szem vet üldözött tekintetet a világba; a vulkanikus talajú udvar beteg növényei, akiket egyik napról a másikra egy palotai földrengés kirángat gyökereikből; a félelem a mohó élet beteg intenzitását oltotta belé jük. és ez tüzel szemükből. Ezek az emberek nem nőttek hozzá az udvarhoz, mindig vendégek maradtak ott: amint a dinasztiák nem

voltak szilárd alapon állóak, nem alakult ki körülöttük átöröklődő udvari nemesség. Az udvaroncok hivatalnokok voltak, igen sokszor alacsony származásúak, a vérségi udvariasság szépítő ereje nélkül – sokszor pénzért vásárolták az udvari tisztségeket. A bizánci udvaronc képzetéhez nem is fűződik semmiféle szépség, előkelőség – magas rangú szolgák voltak, a szolgák minden torzságával és gonoszságával.[7]

A középkori udvari életet ezer szál fűzi a bizáncihoz; mégis a középkori udvar egészen más alapokon nyugszik, mint mestere. Nem beszélve az eredetbeli különbségekről, hogy itt az udvaronc hűbéres nemesből lett, csaknem uralkodói jogokról mondott le az udvari élet kedvéért, és udvari méltóságát örökli, tehát nem szolgája a fejedelemnek, hanem társa, az ország „pair"-jei közül való – a fő különbség abban áll, hogy ekkor válik az Udvari Ember életformává, ekkor nyeri el életfölötti szankcióját. Az Udvari Ember külön metafizikai orientációt nyer a kereszténység által, mely a középkor mennyei térképét pontosan és félre nem érthető módon felrajzolja minden egyes ember, minden embercsoport számára.

A középkori udvaronc elsősorban lovag. Az udvari szolgálat a hármas lovagi szolgálat egyik ága: a „Herrendienst". A hármas lovagi szolgálat egy szintézisbe torkollik: a miles christianus, a keresztény harcos mindent átölelő ideáljába. A középkor test–lélek-dualizmusának megfelelően, a középkor tulajdonképpen csak két életformát ismer: a lelki beállítottságú az egyik, a szerzetes, végső teljesedésben a szent; a másik, aki ugyanazt a célt testi úton keresi, fegyveres erejével hirdeti Isten dicsőségét, a lovag. Az udvari ember (amennyiben nem pap) a keresztény harcos célkitűzésében találja meg életének metafizikai megoldását.

A XV. század folyamán a miles christianus ideálja mindinkább elveszíti erkölcsi ragyogását, esztétikummá válik: az ideált megvalósító keresztes hadjáratok már csak a költők képzeletét foglalkoztatják.[8] Az Udvari Ember életformája felszabadul a lovagé alól, melynek szubordinált alfaja volt, és önállóvá válik. Új teleológiát keres és talál akaratának megindítójául, és ezzel kapcsolatban kiépíti új morál-

ját, mely mint a vele csaknem egyidős polgári-kapitalisztikus morál, önálló és külön, autonóm életformát határoz meg.

A középkor utáni Udvari Embernek, tehát a tulajdonképpeni önálló udvari kultúrának három állomása van a három nagy latin nemzet szerint.

Az első az olasz, az udvari kultúrának mint kultúrának születési kora, a renaissance gazdag gondolatanarchiája közepett, amikor lassan, észrevétlenül alakulnak ki erős és feltétlen normák, és megtalálják törvénymondójukat Castiglionéban. A renaissance Udvari Embere már életforma, de még csak mintegy reliefszerűen válik el a kor többi életformájának közös alapzatától: humanizmus, esztétizmus, a kor megnövekedett életintenzitása áthatják – ekkor szívja fel magába az életforma azokat a szellemi tartalmakat, melyek később mintegy belőle sarjadtaknak látszanak.

Második állomás a spanyol: az udvari kultúra heroikus, imperialisztikus kora, II. Fülöp világa; az udvari világ harcban áll a nem udvari világgal, az udvari vallás, a jezsuita katolicizmus, le akarja igázni a protestantizmust; az udvar a nem-udvarral az antitézis viszonyában áll; hogy önmagát kiépítse, a harcos expanzió feszültségére van még szüksége.

A harmadik állomás a francia; az esprit courtois nagy százada, mely XIV. Lajos alakjában és udvarában megvalósítja a Castiglionék és della Casák leghajnalibb álmait.[9] Az udvari kultúra győzelemre jutott, kozmoszából kikapcsolta a nem-udvari Északot, a germánságot. Most már harcos önfenntartásra nincs szüksége, és intenzitásban növekszik. Ebben az életszakban az életforma teljesen differenciálódik, önálló világa úgyszólván nem létezőnek tekinti a rajta kívül eső világokat. A kezdetben szubordinált életforma most maga alá szubordinálja az összes többit.

A XVIII. század meghozza az Udvari Ember „színgazdag alkonyatát", a dekadencia végső, finomságukban és törékenységükben megható szépségeivel. Az elnyomott világok keresik feltámadásukat, a kezdettől fogva rivális életforma, a polgári, fölemeli fejét, az Udvari

Ember porcelán tornya tragikus szépségben omlik össze a forradalom ütései alatt.

Úgy érezzük, az Udvari Történet fejezetei közül az olasz renaissance-ban kell keresnünk a szilárd pontot. Úgy hisszük, ez az Udvari Ember szobrának lessingi értelemben vett „termékeny pillanata", mely egyképpen magában hordja az előtte levő pillanatokat, valamint az utána következőket és az időtlen vonatkozások valamenynyijét.

Minden kor kétértékű: a kontingencia és az autonóm érték szempontjából a renaissance átmenet a középkor és a barokk között; egyképpen magában hordozza a középkor dekadenciáját és a kezdődő új szellemet; szerves összefüggését a két katolikus korral, melyek közt áll; közbeékeltségét Assisi Szent Ferenc és Loyolai Szent Ignác közé nem lehet eléggé hangsúlyozni; itt volt Burckhardték történetlátása mélységesen elhibázott.

Ez az egyik ok, amiért a renaissance-ra irányítjuk kutatásainkat. A középkori udvari ember még nem érte el életformája autonómiáját, vizsgálata elválaszthatatlan volna a lovagideálétól. A XVII. század udvari embere pedig már nem hordja a típus jegyeit abban a tisztaságban, mint a renaissance-é; elveszítette azt a spontán, élettel egészen megtelített magatartást, amelyben minden szó és gesztus lélekben valóságos élményből fakad. A XVII. század már terhelt a szellemi irányok háromfajta, elkerülhetetlen degenerációjával, melyeket Jaspers elemez.[10] Az egyik a lelki hamisság (Unechtheit), mely halvány, felfújt, másodlagos lelki tényeket teljes élettartalmúakként tüntet fel; az utánzás kora. A másik a formalizmus, amikor a gesztusok önértelműekké válnak, és csírájában megfojtják az élményt, mely által létre kellene jönniök. A harmadik a már említett szélsőséges differenciálódás, amikor egy beállítottság, jelen esetben az Udvari Emberé, kizárólagossá lesz, az ember udvari ember mivoltában teljesen kimerül, és az élet totalitásától elszakad. Mindhárom eset az életintenzitás megcsökkenésére vezet.

A renaissance udvari emberét az a veszedelem nem fenyegette. Ez a kor az udvari formulák születési ideje; ekkor még az összes konvenció az életből sarjadt ki, és értelemmel volt teljes. Hogy csak

egy példát hozzunk fel: az udvari ember egyik legfontosabb funkciója a diplomáciai szolgálat. A diplomácia mestersége ma mint a konvencionális gesztusok által leginkább kötött, legkevésbé spontán, legerősebben „begombolkozott" hivatás él a köztudatban. A renaissance-ban ez is közvetlen, nyílt gesztusokkal dolgozott. Castiglione számos levelét lehetne idézni, ahol a következőképp számol be diplomáciai küldetéséről: „felkerestem N. N.-t, és előadtam neki a dolgot, szavakkal, melyek éppen eszembe jutottak". Talán legjellegzetesebb, közvetlensége által, az a levél, mely urának, Federigo mantuai őrgrófnak tudtára adja, hogy a pápa akarja szolgálatába fogadni: „két napig kénytelen voltam az ágyat őrizni kisebb gyomorrontás miatt, melyet a nagy hőség és a jó dinnyék túlságos élvezete okozott, amikor tegnap este megkaptam Ő Szentsége üzenetét, mely igen sok túlságosan is kegyes és megtisztelő kifejezéssel mondotta el, hogy milyen szeretettel viseltetik irántam régtől fogva..." stb.[11] A pápai levél és a dinnyék békésen megférnek egy mondat keretében.

A középkor tehát még nem, a XVII. század már nem mutatja az Udvari Ember képét teljes érintetlenségében. Ez az egyik ok, amiért a renaissance-ot, a kettő közti kontingencia korát választottuk. A másik ok a renaissance autonóm értékében rejlik: az „újjászületés" fogalom minden túlzása dacára mégis ez az a kor, melynek szellemi életében legnagyobb helyet foglaltak el az antik világból származott gondolatok. Itt vizsgálhatjuk tehát legkönnyebben az antik elemeket, melyeket az udvari kultúra magában asszimilált. Szemléletünk a renaissance síkjából és csakis innen háromdimenziós: antik, középkor és modern kor, az európai kultúra mindhárom iránya felé.

Vizsgálatunkat, a történelmi három dimenziót követve, három részre osztjuk: középkori, renaissance kori és antik mozzanatok vizsgálatára. Ezekhez járul negyedikül az Udvari Ember történelemfölötti, örök-emberi mozzanatainak vizsgálata: a metafizikai klímáé egyben, mely az Udvari Ember palántáját kitermelheti.

Bármelyik oldaláról tekintsük az Udvari Embert, mindig és mindenekelőtt mint szigorúan normált ember fog előttünk megjelenni; a törvények, melyek oldják és kötik, nem lényének irányjelzései, hanem kívülről és eleve adott normák, melyekhez alkalmazkodnia kell, egyéniségének feláldozása árán is. Az Udvari Ember entelecheiáját nem a teljes önkifejtés, hanem ellenkezőleg, a teljes adaptáció, a magát alárendelni tudás, a törvény teljes megvalósítása által éri el.[12] Az Udvari Ember életformája nem kedvez az individualizmusnak, értéke nem is az egyes emberek által elért lelki magasságokban, hanem a kollektívum által megvalósított életszépségben rejlik: a disszonancia hiányában.

Burckhardt óta megszoktuk a renaissance-ot az individualizmus korának tartani; csakugyan megtaláljuk Castiglionéban is az emberek individuum volta fölött érzett örömet, pl. az urbinói udvar társasjátékainak leírásánál: különös kedvüket lelték abban, hogy egymás számára találó jelmondatokat eszeljenek ki, vagy Messer Cesare azt indítványozza szórakozásul, hogy fejtsék ki egymás rejtett bolond oldalait.[13] De általában véve a túlságosan egyéni ember, az „uomo singolare" az, ami legpolárisabban ellenkezik Castiglione ideáljával: az ilyen ember a tolakodó, a szemtelen fejezetébe tartoznék és azok közé, akikben nincs elegendő önuralom. Érdeklődéssel kísérik a festők különcségét, mely már Boccacciónak kedves témája volt; de tulajdonképp csak a sima, csiszolt Rafael udvarképes. A zseni általában nem az.[14]

A normáltság az ugrópont, ahonnan elindulva az Udvari Ember mind erősebben eltávolodik, részben szándékosan is, a vele polárisan együvé tartozó életformától, fiatalabb testvérétől, a kapitalisztikus-polgáritól. A polgári életforma értékelése a szabad verseny elvén, a korlátlan egyéni lehetőségeken alapul: hogy ki mennyit tud megvalósítani. Az Udvari Ember értékét viszont éppen az adja meg, hogy mennyiről tud lemondani, milyen teljességgel és milyen készséges lélekkel tudja a szent határokat tiszteletben tartani és a számára kimért szűk helyet betölteni.

Az udvari kultúra, amint a XVII. században kiérett, a szellem egész területén a normáltság jegyében áll. Gondolkodását a szigorú logicitás jellemzi, érdeklődése a matematika felé fordul. A nyelvhasználatban és stílusban is ez a kor a szabályosság kora; a világosság elvének hangsúlyozása már Castiglionénél is nagy szerepet játszik.[15]

Ezek után talán túlságos néven nevezés is rámutatni arra, hogy az Udvari Ember adja meg a szellemtörténeti hátterét a klasszicisztikus ízlésnek, az udvar erkölcse teszi képessé a klasszicisztikus művészt arra a nagy lemondásra, az egyéniség nagy aszketikájára, melyet a klasszicisztikus szellem jelent. Viszont a romantikus ízlés a kapitalista-polgári életideálból született. Ezek ma már ismert dolgok; minket a fejlődés menete érdekel; ezeket a konklúziókat csak a teljesség kedvéért iktatjuk ide.

Hogy mi okból volt az Udvari Ember élete és gondolkodása ennyire normált, arra igen sok, tapogatódzó választ lehetne adni. A szociális síkban tekintve bizonyos fokig megokolja a felső osztályok természetes konzervativizmusa, mely a szokásokat idővel törvénnyé szankcionálja. Ezt az osztályöntudaton alapuló ragaszkodást minden egyes normánál látni fogjuk. A funkcionális síkban megmagyarázza a mindenkori udvar szigorú életrendje. Az ideális udvarnak zárt formát kell jelentenie az élet káoszával szemben; ezáltal válik az alattvalók szemében a fejedelem és hatalma az örök törvény szimbólumává. Az életforma szempontjából való, tehát metafizikai megokolás a számunkra végső kérdésekhez tartozik. Mielőtt erre felelhetnénk, magukat a normákat kell közelebbről megvizsgálnunk.

Az Udvari Ember normái a középkorból sarjadtak ki, és eredetük jegyét mindvégig magukon hordták. Az igazi Udvari Ember tudatában van a középkorral való vérségi összefüggésének: tudatában őt a nem-udvartól, az alacsony tömegtől éppen nemessége választja el, a középkorral való testszerű kapcsolata, mely mélyebb, nem tudatos, később kifejtendő lelki összefüggés nagyszerű szimbóluma tulajdonképp. Ezt a konkrét kapcsolatot az Udvari Ember már gyermekkora eleven átélésével fogadta magába, amikor családja eredetével, címerével, az ősök képeivel stb., szóval a középkor egészen konkrét

víziójával megismerkedett. Ebben a középkorátélésben rejlik az udvari ember önérzetének egyik gyökere. Már pusztán a szociális elkülönülés érdekében, osztályfölénye fenntartásáért is ragaszkodnia kellett a középkori hagyományokhoz, mert ez volt az, ami a polgárnak, a parasztnak nem volt, amit nem is szerezhetett az meg magának. Értéktudatának kifejezéséül az udvari élet ezer formasága őrzi a középkori udvar tradícióit: legkifejezőbb, hogy az udvari méltóságok messze a XVIII. század végéig magukon hordják a középkori udvar funkcionális elnevezéseit: főpohárnok, főlovászmester stb.

A külső formákon túl, bennünket azok a lelki formák érdekelnek, melyeket a középkorból rögzített magára az Udvari Ember: a normák, melyeknek eredetileg csak a középkori etikában, a középkori metafizika kiegészítése alatt volt értelmük.

A) Az Önuralom, a mértéktudás, az Udvari Ember centrális erénye. A mértéktudás már az Udvari Ember ősének, a görög politesnek is legfőbb ékessége volt. Éppen az antik példa mutatja, hogy az önuralom erénye, amint a lélekben megszületik, nem áll feltétlenül vallási eszmék szolgálatában, hanem szociális és praktikus kényszerek révén válik a lélek állandó habitusává, erénnyé. A kisgyermek sem ott kezdi az önuralmat megtanulni, ahol neki káros tevékenységről kell lemondania, hanem ahol környezetének kellemetlenekről: legelőször arra tanítják, hogy anesztétikus testi funkcióiban fegyelmezze magát, és ne lármázzék módfelett és szükségtelenül. Az önuralmat is az hozza létre, hogy az organikusan felépített polisban minden polgárnak megvolt a kimért helye – minden „túlságos", minden nagyobb gesztus már határsértést követett el a szomszéddal szemben, aki esetleg hasonló határsértésre vetemedhetett ezáltal. Önmagamon uralkodni tulajdonképpen annyit tesz, mint tekintettel lenni másokra.

A középkori polis, az udvar lakója számára az önfegyelmezés talán még fontosabb volt, mint a görög számára. A barbár szabadságot csak alig elhagyó germánok szenvedélyességét más irányú keresztény gátlások megnövelték; az önuralom erénye nélkül az udvar szűk körébe összezárt lovagok csakhamar kiirtották volna egymást a hirtelen harag és a haragot követő lassú vérbosszú fegyvereivel.

Hogy ennek elejét vegyék, kellett a mérték, diu mâze, melynek tisztelt nevét szinte monotonul ismétlik a kor világi törvénymondói, a költők, amikor elénk állítják a lovagi ideál-alakokat, berni Detrét, Arthus királyt, Nagy Károlyt. A kor tragikumát magukban hordozó nagy, szimbolikus katasztrófákat az önuralom hiánya idézi elő: Siegfried elárultatása tulajdon felesége által, Lohengrin sorsa, a középkori szemében kat'exochen Vétségnek, az asszony eredendő önfegyelmezetlenségének, a bibliai Bűnbeesésnek megismétlődései; Tristan és Izolda, Lancelot és Ginevra szerelme meg a Kerek Asztalt romba döntő Amfortas bűne, mely a Grál csodáját homályosítja el, mind az önuralom hiányának mutatja szörnyű következményeit. A visszafojtott szenvedélyek gyakran elemi erővel törtek ki: ezt példázza a lovageposzok hősének később már sematikussá váló őrjöngése, mely a renaissance-ban találta meg klasszikus megábrázolását, majd nagy szatíráját a *Don Quijote*-ban.

A mértéktudás folytonos áldozatot kíván; a nagyon mértéktelen középkoritól nagy áldozatot; minden áldozatosság fölött áll valamely teleológia, csak nagy cél érdekében érdemes áldozatot hozni. A középkori ember számára ezt a teleológiát a keresztény vallás adja meg, a szenvedés, lemondás, áldozatosság mélységes tana. A mártírok és szentek pátoszából valami kevés elég volt, hogy a lovagi aszkézist megszentelje, és átszépítse a gótikus szépség furcsa tömjénességével. Mind a szerzetesi, mind a világi aszketika transzcendens síkban hisz, hol áldozatossága elnyeri jutalmát.

De az evangéliumok tanítása nem állít fel normákat az udvari élet számára. Beéri avval az alapjában véve talán ironikus kijelentéssel: „adjátok meg a császárnak, ami a császáré". Az udvari élet aszketikus normái: palástold el indulatodat, ne mondj ki olyan igazságot, mely társadnak kellemetlen, ne dicsérd módfelett magadat stb., a keresztényi teleológia égisze alatt, de teljesen az adott helyzetből nőttek, a szűkre mért hely sztatikájából, melyet az egyes udvari embernek határsértés nélkül be kellett töltenie.

Az udvari önuralomnak ez a bizonyos fokig önálló erény volta okozta, hogy az önfegyelmezett lélek már a középkorban sem jelentett pusztán vallásetikai értéket, hanem esztétikait is. A német köl-

tők a hercegnők „schöne Zucht"-járól beszélnek, szép szokásokról, szép erkölcsökről, szép viselkedésről. Az udvariasság fogalma a szépség fogalmával szorosan összetartozik. – Max Scheler szavai szerint a Jó, ha könnyen tesszük, széppé válik.[16] Bizonyára sikerült a lovagnak hosszú önfegyelmezés után egy állandó lelki habitust elérnie, amikor, hogy önmagát legyőzze, nem került nehéz harcokba, hanem a megfékezés éppoly természetszerű volt, mint maga az indulat. Ez a természetszerű, szép önfegyelem képezi az udvari lovag későbbi ideálját.

Itt van a nagy különbség a keresztényi aszketika és a renaissance Udvari Emberének önuralomnormája között. A renaissance az önuralmat már a szépség formájában veszi át a középkortól. Csakis a természetes belső fegyelmet tekintik erénynek, ezt dicséri az angol követ V. Károlyban, aki bámulatos nyugalommal fogadja a paviai győzelem hírét. „Nem volt benne több kérkedés vagy modorváltozás, semmi nagyobb öröm szavakban vagy külső jelekben, mint hogyha semmi sem történt volna. Azt hiszem, ez rábírja majd Istent, hogy még egy győzelmet adjon neki. Mérsékletéből többet tanultam, semmint a könyvekből, melyeket olvastam vagy olvasni fogok."[17]

Castiglione analógiás megfogalmazásában felveti a problémát, melyik ér többet, a középkori vagy humanisztikus önuralom. Melyik hadvezér ér többet: aki keresi a veszedelmet, és hosszú, nehéz harc után legyőzi az ellenséget, vagy pedig az, aki erénye és tudása által megfosztja az ellenséget hatalmától, és ütközet nélkül harcképtelenné teszi? Természetesen az utóbbi. Ilyen az igazi önfegyelmezett ember.[18] „Azáltal, hogy ez az erény nem erőszakolja a lelket, hanem békésen önti belé erőteljes rábeszélését: hajlítja a tisztességre, nyugalmat és békét ad neki, egyensúlyt és helyes mértéket és önmagával való egyetértést, mely feldíszíti oly derűs nyugalommal, hogy semmi sem zavarhatja meg, hanem minden dologban serényen engedelmeskedik az értelemnek, minden indulatát ehhez hangolja, és követi minden ellenvetés nélkül, mint gyönge bárányka, aki áll, megy és fut mindig anyja mellett. Ez az erény a legtökéletesebb, és leginkább illik a fejedelemhez, mert belőle számos más erény folyik."[19] A lemérsékelt indulatok az erényeket támogatják: a harag

a bátorságot, a gonoszok gyűlölete az igazságosságot stb.[20] Felveszi az arisztotelészi erényfogalmat, minden erény helyes középutat jelent két szélsőség között.[21]

Ezekből az idézetekből is nyilvánvaló: az önuralom ideálja átmaradt a középkorból a későbbi századokra, de elvesztette teleológiáját, transzcendens kiegészülését, és immanens célok szolgálatába állt. Általában ez a viszony az Udvari Ember képének egyes mozzanatai között: a középkor adja a formát, a renaissance életérzete a tartalmat és az antik (jelen esetben sztoikus) gondolat a megokolást.

Az önuralom későbbi, kevésbé szenvedélyes századokban különösen egy formacsoport, egy erény alakjában koncentrálódik: a diszkrécióba, amely a mai udvariasságfogalomnak is egyik legfőbb mozzanata. A diszkréció kétirányú tulajdonság; mint diszkréció másokkal szemben, az Udvari Ember egyik conditio sine qua nonja, diplomatikus hallgatagság a fejedelem személyével összefüggő, a fontos állami ügyekben, és diszkréció a szerelemben, mely nélkül a francia gáláns századok illegitim, bonyolult szerelmi élete elképzelhetetlen volna. De van diszkréció önmagunkkal szemben is, ez volt a spanyol udvari ember karakterisztikonja; az előkelő zárkózottság, melynek axiómáit ismételgeti a spanyol udvar kesernyés életbölcse, Gracián: „Mint a legkevesebbek gondolkozni, és mint a legtöbbek beszélni. A bölcs nem arról ismerszik meg, amit a piacon beszél: ott nem tulajdon hangján beszél, hanem az általános balgaságén, bármennyire is megtagadja belsejében."[22] A diszkréció vált az udvari önuralom legformalisztikusabb elemévé; voltak vértanúi és mániákusai is.

B) A Bátorság, a harci erények összessége. A hadviselés a középkorban az Udvari Ember funkcionális fogalmához hozzátartozott, a bátorság erénye is az adott helyzetből keletkezett, és a miles christianus célkitűzésében megtalálta magasabb rendeltetését. A renaissance-ban a bátorság funkcionális jelentősége megszűnt: hivatásos condottierek hivatásos zsoldosok élén viselnek háborút, az Udvari Ember díszes és teljesen impraktikus arany és ezüst vértezetében, mely ma a múzeumok ékessége, legfeljebb a harci felvonulások szépségét növelte. A XVII. század nagy hadjáratiban a katona és az udvaronc egyenesen ellenségként állottak szemben egymással.

Az Udvari Ember képének legfurcsább paradoxiája talán, hogy a harci erények mint forma mellett mindvégig kitart: Castiglione még mindig elsőül említi az Udvari Ember erényei között a bátorságot; az Udvari Ember tudománya csak harci erényeinek díszítője legyen.[23] Igaz, hogy a második könyvben, mely az erények alkalmazásáról szól, kiderül, hogy az Udvari Ember fegyverművészetét elsősorban megsértett becsületének védelmére érvényesíti; háborúban csak akkor vitézkedjék, ha a fejedelem és az udvar kiválóságai látják.[24]

Amikor a hadviselés tudománya a lovagi bátorságot már rég kiküszöbölte, a sematikus győzelmi ódák egészen Berzsenyiig a már mitikussá vált középkori hadviselés módjait rögzítik, hogy az Udvari Ember termetére ráhúzhassák a bátorság immár farsangi ornátusát. Torzult életidegen voltukban ezek a győzelmi ódák érzékeltetik legjobban a processzust, melyen az Udvari Ember harci erénye végigfutott: a teljes elformalizálás útját. A bátorság egyben lélekben hamissá vált, végső szimptómája a párbaj. Ebben a végleg értelmét vesztett formában ma is él még a középkori lovag gesztusa, a „lovagiasság", azzal a polgári hozzátétellel, hogy ma már mindenki párbajozhatik.

Mert nagyobb századokban nem párbajozhatott mindenki, és nem is lehetett mindenki bátor. (A bátorság már Platónnál is csak egy társadalmi osztály erénye, monopóliuma.) Itt a magyarázata annak, hogy amikor a funkcionális értelemben vett Udvari Ember tulajdonságskálájából már kikapcsolta a hősi erényeket, a szociális értelemben vett Udvari Ember ragaszkodott a bátorság formuláihoz: szociális értéktudatának sarkalatos pontját képezték.

C) A Vallásosság. Itt egy formacsoportot értünk alatta: vallási cselekedetek állandó gyakorlását, mely a középkori udvaronc napirendjének fontos része volt. Ami a középkorban a kor szellemében magától érthetődően következett, megmarad akkor is, mikor a nagy katolikus híd ég és föld között a XVI. század vulkanikus viharaiban már összeomlott, és az igazak, a bensőségesek külön utakon, egyéni misztikában vagy filozófiai spekulációkban keresik az utat, míg a többség már nem is törődik vele.

Castiglione állásfoglalása rendkívül jellegzetes, átmenetiségénél fogva is: hiszen a középkori erők még élnek, és ő még kontaktusban van velük, nővére Suor Laura, szent életű apáca egy lombardiai kolostorban – ő maga már nem érzi az eleven, hegyeket mozgató hitet lelkében. Mindazonáltal a katolikus formakincs át- meg átszövi életét és művét; háromszor zarándokol fogadalomból a loretói Máriához, levelezése tele van vallási beszédfordulatokkal, a pápai követséget mint istennek tetsző dolgot fogadja el stb.

Művében már megtalálja a jellegzetes udvari magatartást a vallási dolgokkal szemben: a dialógusba akárhányszor belekeverednek hasonlatképpen az evangélium szavai vagy képei; ilyenkor mindig rövidesen elmellőzik, udvarias hallgatással tisztelik a legszentebb dolgokat, mint amelyekről nem illik beszélni.[25] Ily mód váltja fel a középkor naiv familiaritását a szent dolgokkal szemben, mely minden földit az égiek analógiájára hozott, megint az antik „horror sacri" – hűvös tisztelet formájában, mely ki tudja, takar-e valami ősi borzongást. A középkori Atya-Isten most hatalmas Úrrá távolodik, a Fejedelem-fogalom végső határértékévé, kinek személyét a fejedelemnél is nagyobb diszkréció illeti meg.

A vallásosság aktusai nem is annyira a távoli Isten, mint inkább az Egyház felé fordulnak. Az előkelő ember jó katolikus. A jezsuita katolicizmus, mely az áhítatosság külső cselekedeteitől, a lelki „gyakorlatok"-tól várja a belső megújhodást, már részint az udvari szellemből sarjadt, és kiválóan alkalmas formát adott az Udvari Ember vallásos érzületének. Külső cselekedeteiben az Udvari Ember feltétlenül hű fia az Egyháznak: híven részt vesz az Egyházat a hívekkel egy kollektívumba egyesítő katolikus liturgia minden mozzanatában, tiszteli az egyházi személyeket, és antiprotestáns magatartású.

D) A Nőtisztelet. A lovagnak, amint a köztudatban él, szintén centrális erénye, a hármas lovagi szolgálat egyik ága, a középkori hangulat jellegzetes vonása. Balzac igen szellemesen az uralomra jutott északi fajták hűvösebb vérmérsékletéből származtatja, mely az asszonyt a megközelíthetetlenség piedesztáljára emelte, hogy annál kívánatosabb legyen, miután a déli és keleti népek asszonyainak egyszerű odaadása nem vonzotta őket.[26] (Egy ilyen irányú „projek-

ció" a Titokzatosság stb. felé azonban, úgy látszik, minden időben benne rejlett a férfi erotikumában.[27] Annyi kétségtelen a történetírók egybehangzó tanítása szerint, hogy a nőtisztelet már a kereszténység felvétele előtt is szerepelt a germán faj lelkiségében.

Ezek a hajlamok is, mint minden, ami értékesíthető volt a germán tradíciókban, a középkori nagykultúrában elhelyezkedtek a keresztény erkölcsi kozmoszban, vallási kiegészülésüket és szankciójukat elnyerték a Madonna-kultuszban, mely együtt nőtt a növekvő középkorral. A kor általános, felfelé forduló attitűdjének tökéletesen megfelelt a Magas Hölgy felemelése és az ebből keletkező szerelmi szituáció.

Ez a helyzet egy költészeti sémát hozott létre, a normatíve reménytelen trubadúr szerelmet, mely a valósággal sokszor semmiféle kontaktusban nem volt. A Magas Hölgy magas volta a házassággal megszűnt, a lovagi férj verte feleségét. Nőkkel szemben elkövetett erőszakosságok nem ritkák a lovagi eposzokban, pl. Gawan és Antikonie epizódja W. v. Eschenbach *Parsival*-jában. A trubadúrok igen sokszor fizetésért zengték a Magas Hölgyet, akit alig ismertek.

A hanyatló középkorral egyre erősödik a költői konvenció hatalma, mintha a búcsúzó, felfelé néző szellem ebbe a formába kapaszkodnék, mielőtt elragadja az elmúlás; a hanyatló korok a Szerelem hőskorai, mert ez a Szellem utolsó bástyája. Az Égi Szerelem legnagyobb költői, Dante és Petrarca, már határkövei a középkornak, nagy összefoglalók, akik egyben már tovább mutatnak.

Ebben a korban, a hanyatló korok jellemző másodlagos voltának megfelelően, az irodalom kezd visszahatni az életre: a költők fő dicsőségüket abban találják, hogy a költői sémát a valóságban éljék meg, minél szélsőségesebb módon: Wolkenstein, Hadlaub, Lichtenstein groteszk sorsa. Don Quijote és Dulcinea ebben a korban eleven alakok.

Ilyen formában veszi át a renaissance a nőtiszteletet. A reménytelen szerelem mint költői konvenció, kötelezőbb, semmint az előző századokban. Maga Castiglione is adózik a költői divatnak, számos szép szonettel és pásztorkölteménnyel.[28]

Castiglionénál, úgy látszik, a reménytelen szerelem már specifikus

udvari formát öltött: a szonettek asszonya, minden valószínűség szerint, Elisabetta Gonzaga, az urbinói hercegnő.[29] Castiglione szolgálja a herceget, és reménytelenül szerelmes a hercegnőbe: ez az állandósuló sémája az udvari költészetnek. Természetesen a reménytelen szerelem itt nem jelent egy percig sem többet, mint köteles hódolatot a fejedelem női kiegészítése iránt. – Hogy ez a séma: a fejedelemasszony iránt való hódolat és a Reménytelen Szerelem egybekapcsolása mennyire a kor legtermékenyebb intencióiban gyökerezett, mutatja az a roppant impulzus, melyet a század legnagyobb irodalmának, az angolnak adott az Erzsébet királynő személyének kijáró szerelmi hódolat, mely alól Shakespeare sem tudta és nem is akarta kivonni magát.[30]

Ez irodalom; mit jelentett azonban a nőtisztelet az életben? A *Cortegianó*-ból kitűnik, hogy a költői sémából számos formula átment az udvari életbe, és hozzátartozott az eleganciához. Így pl. az Udvari Ember gyakran szerelmet vallott, amikor nem akart mást kifejezni, mint társas hódolatát és azt a tényt, hogy a hölgyet méltónak tartja egy lovag szerelmére. Ilyenkor a hölgynek résen kell lennie, mondja Castiglione, nehogy komolyan vegye az udvarias játékot. Lehetőleg tegyen úgy, mintha nem értené, miről van szó. Hiszen „aki nagyon szeret, keveset beszél".[31]

Úgy látszik továbbá, valóságnak érezték azt a középkori költők által sokszor kifejezett tant, hogy az igazi lovagi nevelést csak a hölgyekkel való érintkezés teszi teljessé, általában a nők teszik az életet széppé és „udvarivá", „nélkülük durva és minden édesség híjával való volna, és nyersebb, mint a vadon állataié. Ki nem tudja, hogy csak az asszonyok űznek ki szívünkből minden kishitű és alacsony gondolatot, gondot és szorongást és azok örök kísérőjét, a fáradt szomorúságot?"[32] A nőknek épp ezért, a mi fogalmaink szerint, túlzó tisztelet jár ki a társas formákban.

Természetszerűen a férfiak ilyetén magatartása a nők viselkedését is normálja. Mi a normája a tökéletes udvarhölgynek, akinek mindez a tisztelet kijár? Tulajdonképpen ez az a kérdés, amelyért hosszabban időzünk ennél a pontnál. Ezzel foglalkozik a *Cortegiano III.* könyve. Olyannak kell lennie, mint amilyennek a költői sémában,

mint a Reménytelen Szerelem tárgya, rajzoltatik: mocsoktalan hírűnek, kegyetlenül megközelíthetetlennek, szemérme kimondhatatlan bájába öltözöttnek.

Mindezek a tulajdonságok voltaképp egy erény kifejezési formái: ez a Tisztaság. Ez a nagy középkori fogalom, köréje csoportosul a nőtisztelet minden formája. Hogy a Magas Hölgyet minél érintetlenebb tisztaságban láthassák ragyogni, fel kellett venniök azt a fikciót, hogy a nő kevésbé érzékies, mint a férfi; a régi orvostudomány felosztása szerint a férfi a meleg, a nő a hideg dolgok közé tartozik.[33] Hogy nehéz meghódítani, ez adja a hódítás legfőbb értékét; olcsó szerelem nem méltó az Udvari Emberhez.[34]

Ez a tisztaságkultusz azonban, mely átlengi a *Cortegiano III.* könyvét, ahol a Magnifico Juliano a hölgyek dicséretét hirdeti, a renaissance-ban kissé hazug dolognak tűnik; hiányzik a valláserkölcsi megalapozás, melyet a keresztény aszketika adott a középkori tisztaságnak; hiányzik a valóságból a tisztaság példája, hiszen a renaissance bámulatos jó tulajdonságai mellett erkölcsi tisztaságával nem dicsekedhetett különösen. Castiglione maga sem látta már világosan a tisztaság fogalmát, és igen külsőségesen fogta fel: pl. megengedhetőnek tartotta, hogy az asszony, akit férje gyűlöl, más férfi viszont szeret, „lelkét" a másiknak ajándékozhassa,[35] vagy pl. azt a leányt, aki minden éjszaka egy ágyban feküdt kedvesével, és mégis megőrizte szüzességét, a tisztaság mintaképének tekintette.[36]

A tisztaság elvesztette már az Udvari Ember szemében lelki valóságát, és puszta formulává vált – érzi ezt valamiképpen Castiglione is: tudja, hogy az udvarhölgy számára nem elég a tisztaság normául; hogy a neki kijáró tiszteletet megérdemelje, szüksége van a tisztességgel össze nem függő jó tulajdonságokra is.

Castiglione itt egy örök-emberi ellentétpárral találja magát szemben: a nő kétféle értékelési lehetőségével. Ezt a problémát legzseniálisabban talán Georg Simmel tárgyalja *Das Relative und das Absolute im Geschlechter-Problem* című tanulmányában.[37] Két értékskála szerint lehet a nőt megítélni: az egyik az ún. általános emberi, mely tulajdonképp úgy keletkezett, hogy a férfi-nő ellentétpár egyike, a férfi, abszolúttá vált; emberi alatt férfit értünk, és férfimérték-

kel mérjük a nőt. A másik mértéklehetőség a nőt mint a férfival összemérhetetlen, külön törvényű lényt tekinti, és nő voltának teljességéhez képest értékeli. Helyesebben csak értékelné: mert az iránt nincs mérőeszköze, az eredmény a női nem általános nem becsülése vagy túlbecsülése.

Minden, amit a nőről mint tulajdonságot kimondunk, voltaképpen férfi-emberi szemszögből látszik olyannak. A nő öntörvényű mivoltát csak a negatív teleológia meghatározásaihoz hasonlító jelzőkkel tudjuk körülírni: a nő nem gyakorlati és nem is szellemi célokért van, a nő nem olvad fel egészen a szerelemben, akármit tesz, és akármint él, mindig marad benne valami, ami nincs benne cselekedetében és életében, amit megtart önmagának. Nő mivolta, belső értékcentruma titkos önmagában nyugszik, kifejezhetetlen módon, és ebben a centrális valóságban közvetlenül függ össze az örök dolgokkal, melyek felé a férfi küzdelmesen törekszik.

A középkor nőtisztelete, Madonna-kultusza erre a végső értékcentrumra vonatkozott, melynek csak kifejezése, szépsége, ruhája a tisztaság. A szonettek asszonyának magasztos megközelíthetetlensége végeredményben ezt fejezi ki: van valami a nőben, ami sosem lesz a férfié, ami sosem adatik férfi-átélés számára, ami a végső titkokkal egy, amelyhez száll a Danték „régi vágya".

Mikor azonban az ember összefüggése az égi dolgokkal a renaissance-ban meglazul, a másik értékskála kezdi jogait követelni. A renaissance egyik legsajátabb vonása, hogy férfiértékeket követel a nőktől; a kor ideálja a virago, a férfias nő. Castiglioné-ban a kétféle felfogás összetalálkozik: egyfelől a tisztaság középkorból maradt normája, másfelől teljesen diszparát férfitulajdonságok, az Udvari Emberéhez hasonlóak, melyeket a *Cortegiano III.* könyve előír: az udvarhölgy legyen kifogástalan a társas formák teljesítésében, jártas legyen a zene és a tánc művészetében, szellemiekben is legyen éppúgy odahaza, mint férfitársai. Ez utóbbi követelés különösen erős a renaissance-ban: gondoljunk Erasmus dialógusára, melyben a művelt hölgy szellemileg diadalmaskodik a tudatlan apát fölött. Amikor a *Cortegiano* beszélgetésében Gaspar Pallavicino és Frisio kétségbe vonják (természetesen a férfi értékskála szempontjából) a nők érté-

két, Cesare Gonzaga és a Magnifico Juliano jellegzetes módon azt bizonyítják, hogy a nők nem maradnak el ezekben az értékekben sem a férfiak mögött: lehetnek éppoly bátrak, önmegtagadók, tudósok stb.

Tiszteletük is tehát az ilyen értelemben értékes nőknek szól: Elisabetta Gonzagának, kinek udvara, amint Taine mondja, a szalonok ősének tekinthető, Emilia Piának, aki szellemességével vitára tüzelte a férfiakat. Castiglionében a kétféle felfogás még megfér egymás mellett: szerelme feleségének szól, akit levelei után ítélve, tiszta nőiségéért szeretett; barátsága, tisztelete a kor okos asszonyainak szól, elsősorban Vittoria Colonnának.[38]

A nőtisztelet tehát, mint norma, hatalmas formakincsével örökségül maradt a középkorból a gáláns századokra. (Az udvariasságfogalom egyik leglényegesebb mozzanata ma is.) De a nő, akinek a tisztelet kijár, megváltozott: többé nem a középkor magasztos megközelíthetetlenje előtt hajlik meg a hódolat, hanem az asszony előtt, aki emberi értékeket hordoz: szellemet vagy hatalmat.[39] A tiszteletnek ez az irányváltozása eredményezte a nő páratlan hatalmi helyzetét a gáláns századokban. A középkor piedesztálra állította a nőt, de nem engedte, hogy megmozduljon, oszlopszentet csinált belőle. Ha hatalmi helyzetét ki akarta használni, visszariadt tőle: a hatalmas nő már nem volt az a nő, akinek lábához omlott a tisztelet, mert a hatalom gyakorlása a végső női értékek rovására ment. A mi korunk viszont korlátlan hatalmi és szellemi lehetőségeket nyújt a nőnek, de elvesztette a nőtiszteletet. A gáláns századokban ez a kettő találkozott: a férfiak osztályöntudatuk makacsságával védték a nőtisztelet formakincsét, és ugyanakkor nemcsak hogy egyenrangúnak ismerték el a nőt, de bizonyos fokig fölényben érezték maguk fölött, náluk volt az iniciatíva, a szalonok szellemisége az ő értelmükhöz alkalmazkodott. Ez a nőtisztelet a klíma, melyben a XVIII. század, az Asszony százada, csodálatos asszonyalakjaival, megteremhetett.

E) A Ravaszság. Az Udvari Embernek még egy jellegzetes vonásáról meg kell emlékeznünk, mely megvolt minden idő minden udvaroncában, de sosem növelte az udvari osztály értéktudását. Az

osztálykiválasztódást inkább negatív módon segítette elő, ti. a nemudvari osztályok büszkék voltak, hogy belőlük hiányzik ez a tulajdonság. Az Udvari Ember a polgár és a paraszt tehetetlen naivitásával szemben olyan ember, aki sosem jön zavarba, minden helyzetben feltalálja magát, gondolkodása rejtekajtókkal teljes, nem egyenes, fondorlatos, az Udvari Ember ravasz.

Már a legrégibb udvari káté, a *Pancsatantra*, rengeteg példázatában mindig egy elvet tanít: aki ravasz, diadalmaskodik az ostobán. A hindu nem ismert etikai gátlásokat, nyugodtan kimondhatta az Udvari Ember amorális alapnormáját. A *Pancsatantra* tanítását két sakál meséli el. Mire a két nagy sakál a mesék hosszú vándorútján Európába ér, róka lesz belőle: Reinecke Fuchs, kinek történetét Goethe mint „világi bibliát" szedte halhatatlan hexameterekbe, és tette ezt éppen akkor, mikor teljesen belemerült a weimari udvar életébe. A sima modorú róka, aki a Fejedelem kegyéből kiszorítja a nehézkes farkast és medvét, az Udvari Ember évezredes totemállatja.

Castiglione ezt a jellemvonást készen kapja az Udvari Ember középkori képével, és tudomásul veszi anélkül, hogy néven nevezné. Ahol tanácsai konkrét formát öltenek, ez a furfangosság jegyében történik. A második könyv, mely azt tárgyalja, hogyan alkalmazza az Udvari Ember az első könyvben posztulált tulajdonságokat, voltaképp az udvari ravaszság tankönyve. Hosszasan értekezik arról, hogyan dicsérje az ember önmagát; mert ha nem dicséri magát, nem veszik észre erényeit; ha pedig nagyon is nyíltan teszi, ellenszenvessé válik.[40] Sose vallja be, ha valamit nem tud, viszont mutassa, amit tud[41] stb. Nem sorolhatjuk itt fel e sokszor igen bölcs tanácsok valamennyijét.

A következetesen és feltétlenül ravasz emberben, a sokcselű Odüsszeuszban van valami emberi érték, másképp nem válhatnék eposzhordozó hőssé, nem viselhetné alakján az örökmozgó tenger poézisét. Ez az emberi érték, melyet lélekjelenlétnek szoktunk nevezni; helyesebben talán én-jelenlétnek kellene hívni, mert a figyelemnek, tehát az énnek teljes koncentrációját jelenti arra az aktusra vagy szituációra, melyben éppen vagyunk – és ennyiben lélekben

a művész alkotó koncentrációjával rokon. A nagy ragadozók és a jó vadászok erénye ez, a renaissance zseniális hatalomvadászaié, Corvin Mátyásé és IV. Henriké, amint alakjuk a népmondákban él; erény, amelyet a renaissance mindenekfölött becsült. Erény a szó arisztotelészi értelmében, habitus, mely éppúgy, mint a többi normált tulajdonság, a bátorság, önuralom stb., hosszú gyakorlás útján válik a lélek sajátjává.

Mint ilyen, az Udvari Ember pedagogikumához tartozik: a ravaszságot gyakorolni kell. Ez magyarázza az álarcok, álöltözetek roppant szerepét, mely elválaszthatatlan ízléstörténeti szempontból az udvari kultúrától. Castiglionénál az álöltözetek divatja még bevallottan az osztályelkülönülést szolgálja: az udvaronc csak álruhában vegyüljön el népi mulatságokba, nehogy tekintélyét kockáztassa.[42] Később az álöltözetek divatja is formalisztikussá válik, akár a bátorság a párbajban: a ravaszság „l'art pour l'art" gyakorlótere a XVIII. század nagy álarcosbáljainak konvenciója.

Ravaszságra az Udvari Embernek mindig szüksége van, előre nem látható, előre nem normálható helyzetekben. Van azonban egy helyzet, mely nem jön meglepetésszerűen, mellyel kisebb módosulásokban, de állandóan találkozik: a beszélgetés. Erre felkészülhet; a beszélgetés normálása az Udvari Ember legfőbb problémái közé tartozik a középkor óta.[43]

Az udvari beszédművészet alapszabálya a Talleyrand-féle híres paradox megfogalmazásban: „Azért beszélünk, hogy elrejtsük gondolatainkat." A beszédművészet a dialógus abszolút voltában áll: a szavak nem törekszenek az élményfolyamat teljes kifejezésére, hanem függetlenek attól, külön életet élnek. A dialógus kétsíkúvá válik: egyik értelmét az hallja, aki a szavak értelmét figyeli; másik értelmét a szubtilis elme, aki a szavak zenéjén túl a kísérő felhangokra figyel. Az Udvari Ember egyik funkciója jelöli a mai nyelvhasználatban is ezt a beszédművészetet: amikor valaki „diplomatikusan" beszél.

A dialógus a másik terület, ahol a koncentráció gyakorlótérre talál: ez a gyakorlat a tréfa. A tréfa a ravaszság sportja, mint a bátorságé a lovagi torna, a nőtiszteleté az udvari flört. „A tréfának oly

biztosan és gyorsan kell jönnie, hogy célba találjon, mielőtt az ember feltételezhetné a beszélőről, hogy ez a gondolat megfogamzott benne; máskülönben hideg és sivár."[44] A *Cortegiano II.* könyve, melynek tárgya az Udvari Ember tulajdonságainak alkalmazása, észrevétlenül átmegy a komikum elméletébe, és abban cseng ki. A tréfa is egy normaszerű tulajdonság alkalmazása; talán a legfontosabbé.

Az a terjedelem, melyben Castiglione foglalkozik vele, mutatja roppant fontosságát az Udvari Emberre nézve. És valóban, a tréfa az a forma, melyben a középkori ravaszságnorma termékenyítően hat a gáláns századokra. Ezekben ui. a furfangos beszédművészet is kötelező formulává vált, melynek meg kellett lennie teremtő élményalap hiányában is: a koncentrációnak ez a formulája a francia Szellemesség. A szellemesség lélektanilag tekintve állandó készenlétet jelent, én-jelenlétet: nem szalasztani el a kedvező pillanatot, és rögtön megtalálni az egyedül lehetséges kifejezést. A francia esprit évszázadok udvari kultúrájának, koncentrációjának, kifinomult ravaszságának virága; az ősök ellenséget lesve feszülten figyeltek a bokor zörrenésére – az utódok a jó barátot lesik, hogy az első adandó fonákságnál rácsapjanak egy bonmot-val, mely ugyanannyi dicsőséget hoz, mint az ősök haditettei.

Van a tréfának bizonyos fajtája, mely egészen sportszerűen űzhető, „training" dolga, tehetséget nem kíván: a szójáték. Ízléstörténeti szempontból beláthatatlanul fontos. A szójáték teljesen a dialógus kétsíkúságán alapul, ennek a kétsíkúságnak legreprezentánsabb kifejeződése: lelki alapja, hogy a szavak hangalakja elkülönül a jelentéstől. A szójátékmondó specifikus figyelmi állapotba koncentrálja magát: a szavaknak, melyeket társai beszélnek, csak a hangalakját figyeli, hogy az alkalmas pillanatban a dialógus értelmével össze nem illő, nem várt jelentést fűzzön hozzájuk.

A szójáték is az udvari kultúra gyümölcse; a renaissance-ban jött divatba, és járványként haladt végig Európán. „A tréfák között azok a legkitűnőbbek, mondja Castiglione, melyek valami kétértelműségen nyugszanak, ha nem is keltenek mindig nevetést."[45] Ez mutatja, hogy a szójátékot valami kiváltképp előkelő beszédformának érezték, praktikus nevettető célja nem is volt, hanem mint szuverén

divat uralkodott. Nem is lehet csodálni; hiszen ebben a formában ébredt rá a kor beszédkultúrájának elért teljességére. Hogy mily mélyen hozzátartozott ez a divat a korhoz, megint csak Shakespeare példája illusztrálja a legtökéletesebben.

A szójáték és ellentéte, az eufemizmus, mely a jelentésnek nem várt hangalakot keres, együtt alkotják a XVI. és XVII. század sajátos udvari stílusát, melyet barokk stílusnak is szoktak nevezni, Euphues, Góngora, Marini stílusát. Divattá vált semmit nem „néven nevezni", a csipkés metaforák, merész concettik a dialógus kétsíkúságának teljesen öncélú, a praktikumtól függetlenült élvezésén alapulnak; gondolatok leplezéséről itt már szó sincs; Shakespeare Osrickja vagy melankolikus Jakabja nem is tudnának másképp beszélni – a norma szuverén stílussá változott.

Ebben rejlik ez utoljára említett normának közössége az előzőkkel: végeredményben a ravaszság is az osztályelkülönülés szolgálatába állt, külön nyelvet teremtett az Udvari Ember számára, melynek segítségével az első pillanatban felismerhetővé vált, hogy nem polgár, hogy nem előkelő ember.

3. Renaissance

A középkorból átmaradt az újkorba az Udvari Ember életformája, a középkori tulajdonságokkal: az Udvari Ember normaszerűen bátor, önfegyelmezett, vallásos, nőtisztelő és ravasz. Mindezek a vonások azonban formális jellegűek; a középkori szellem adta meg hozzájuk a tartalmi mozzanatokat; eltöltötte őket sajátos életével és teleológiát boltozott föléjük a keresztény lovag teleológiája által. Azonban a XVI. század lelkéből valamiképp kihullottak ezek a tartalmak, a lelki valóságok, melyek értelmet adtak az Udvari Ember viselkedésének; az Udvari Ember nagyszerű épülete céltalanná vált.

Bármily paradoxul is hangzik, a renaissance korhangulatát általában valami hiányérzet jellemzi, valami nagy, sóvárgó belső nyugtalanság, mely folytonos keresésre űz: felfedezik Amerikát, feltalálják a könyvnyomtatást és szellemiekben az új gondolatok belátha-

tatlan sokaságát; de ez a sok találás nem azt bizonyítja, amint hiszik, akik a kort „újjászületésnek" keresztelték, hogy valami nagy Újat találtak, hanem ellenkezőleg, hogy valami nagy Régit elveszítettek.

Az igazság, melyet Hegel a középkorra alkalmaz, szisztematikájából kiragadva inkább a renaissance-ra áll: „Ha az emberek elszigeteltségük által egyéni erejükre és hatalmukra redukáltatnak, akkor minden pont, melyen a világban fenntartják magukat, energikus pont lesz. Ha az egyént még nem védik törvények, hanem csak saját erőkifejtése, akkor általános elevenség, tevékenykedés és izgalom van jelen."[46] Márpedig ez az elszigeteltség akkor állt be, amikor az egyes ember a középkori hierarchiából felszabadult, és a háta mögött hagyta a Törvényeket.

A renaissance alapérzülete bizonyos lázadás a Törvények ellen, az „antinomianizmus", ahogy W. Pater nevezi, lázadás az érzületben, sokkal beljebb, semhogy forradalomra vezethetne; furcsa szépségeket termel, furcsa emberi nagyságokat; az életintenzitás mérhetetlenül megnövekszik. Érzik ezt a kor fiai is. „Minthogy most a természet nagyobb szellemeket hoz létre, mint azelőtt, és azok, akik most a Jó felé hajolnak, sokkal több jót tesznek, semmint elődeik, olyképp viszont azok, akik ma a Gonosz felé hajolnak, sokkal gonoszabb tetteket követnek el, semmint a régiek",[47] mondja Castiglione. Ebből a mondatból is kicseng: a megnövekedett élet már magában is valami anomális.

A renaissance örvendező anarchiája azonban csak pillanatnyi átmenetet jelent; törvények kellenek, és az új törvények keresése egyre folyik. A Szellem ebben a korban egyesíti magában Zarathustra oroszlánját, aki dühvel szaggatja szét a régi parancsolatok érctábláit és a Gyermeket, aki játszva teremti az újakat.[48] A valentinois-i herceg törvénytipró, sötét fensége mögött ott áll Machiavelli, aki éppen a Borgia alakjából meríti a Fejedelem új törvényét. A törvénykeresők romantikus nyugtalansága inspirálja a szellemet sosem volt magasságok felé.

De a régi egységet többé nem lehet megtalálni. Az új embert nem lehet metafizikai sarkpontból megismerni. Az Etika helyét a partikuláris morálok foglalják el: a szekták, nemzetek, osztályok és élet-

formák külön moráljai, a morálok fölé pedig teleológiául a különböző világképek boltozódnak. A világképek hullámként váltakoznak a Szellem felszínén, és a nyugtalanság egyre növekszik. Mert ahhoz az Egyetemeshez képest, melyet elveszítettek, a katolikumhoz képest, minden csak partikuláris, esetleges és ki nem elégítő.

Az Udvari Ember kiválóan arra volt hivatva, hogy önálló morált építsen magának: hiszen az Udvari Ember számára nem kellett kívülről keresni a normákat, azok az életforma belső mivoltában adva voltak. Csak arról volt szó, hogy ezeket a normákat új teleológiával lássák el, melyért érdemes legyen vállalni a normáltság belső küzdelmeit, új pátosszal, mely megszépítse ezeket a küzdelmeket. Legfőképpen pedig új kapcsolatokat kellett találni az Abszolútummal, minthogy a régi hidak lélekben járhatatlanokká váltak; meg kellett találni az ember új, immár immanens magatartásában az Örököt.

Az új morál, amint az Egésszel szemben csak partikuláris, önmagában sem egységes, sem pedig állandóvá rögzített. Teljesen heterogén elemekből tevődött össze, nem is egy időben. Ha egy alapelvből akarnók levezetni, meghamisítanók az igazságot. Helyesen csak akkor járunk el, ha utánanézünk az új morál szerteágazó egyes tartalmi mozzanatainak, megtartva eredendő külön voltukat, és nem akarunk belőlük nagyobb harmóniát kihallani, mint amennyi a kor törvényátélésében benne volt. Teljességre nem törekedhetünk, a jelenség rendkívül bonyolult volta miatt; be kell érnünk a legjellegzetesebb vonások elemzésével.

A) A Fejedelem. A XVI. századot politikai szempontból, államrendszerét tekintve, világok választják el a középkortól. A nagy összefogó világi hierarchia, a hűbériség, nem eleven erő többé, és helyét az abszolút monarchia vagy (mint Olaszországban) az arra irányuló törekvés foglalta el.

A középkori fejedelem első volt az egyenlők között, a lépcsőzetes nagy struktúrában egy fokkal magasabban állt, mint az ország bárói, hatalom tekintetében azonban sokszor velük egyenrangú vagy pedig kevesebb. A középkori uralkodói hatalom lényegében szimbolikus jelentőségű; vazallusainak magasabb szintézisét jelöli, és közvetítő a vazallusok és a még magasabb hatalom között. A hercegek szinté-

zise az ország, melynek egységét a király szimbolizálja; a király szintézise a „kereszténység", a császárral az élén; aki viszont a Krisztus hűbérese, Krisztus földi helytartójától fogadja el a koronát. Ő sem a „legnagyobb úr"; hatalma, mint minden világi hatalom, kívülről hozott, mulandó, a dolgok nem e világi rendjében gyökerező és e világon túlra mutató – e világon nincs is igazi hatalom, hanem csak annál, aki eljön „hatalomban és dicsőségben". Minden hatalom relatív.

Az új monarchia viszont abszolút: a szó közhasználati értelmében, hogy ti. az uralkodó akarata független, és abszolút, a szó filozófiai értelmében, hogy nincs fölöttevaló. A legkisebb olasz szuverén most tulajdonképpen „nagyobb úr", mint a Hohenstauf császár volt hatalma tetőfokán; mert nem a nagy Egész része többé, mint az volt, hanem a maga külön kozmoszában egyedül való legfőbb hatalom. A fejedelem hatalma most már e világra való. Nem köti semmi fölfelé való tekintet; a renaissance kori zsarnok az első szabad ember.[49]

Az Udvari Ember helyzete is ennek megfelelően megváltozott. A középkori udvarban fejedelem és udvaronc egyazon törvény alárendeltje volt; most azonban a fejedelem maga a legfőbb törvény, az Államhatalom. Ennyiben az Udvari Ember számára a fejedelem abszolútum, felette már nincs hatalom, ő a Végső a földi dolgok láncolatában.

Ennek következtében a fejedelem személye, a fejedelem akarata már magában teleológia. Nincs szükség isteni Akarat transzcendens teleológiájára; a fejedelem akarata mindent megokolhat, és mindent szankcionálhat.

Ehhez a teleológiához jut el Castiglione a *Cortegiano IV.* könyvében, ahol végül is felmerül a nagy kérdés: milyen célt szolgál hát az Udvari Ember nehéz udvari művészete? Mert ha csak önmagáért való volna, tulajdonképpen hívságos és nőiességre nevelő ideál volna. A felelet: minden erény csak arra való, hogy az udvaronc a Fejedelem kegyét megnyerje.[50]

Amint Castiglione szavakba foglalja a teleológiát, már ki is egészíti a tradicionális morál kedvéért: a Fejedelem kegyét azért kell megnyernie, hogy a Fejedelem akaratát kedvezően irányítsa, a Jó

és Nemes felé. Hogy ez a kiegészítés konkréten mit jelent, és menynyi benne a valódi etikum, arról később. A gyakorlatban, az udvaronc élményében bizonyára ez volt a valóságosabb tartalom: a fejedelem kegyét megnyerni.

Ez a cél a praktikus síkban már végső cél lehet: hisz aki a Fejedelem kegyét megnyerte, egyéni anyagi és más törekvéseit is többnyire elérheti – de ha nem is éri el: az udvaronc lelki alkatát éppen az jellemzi, hogy minden további haszon nélkül már az elért siker boldogságát árasztja rá az a tudat, hogy a Fejedelem kegyében áll. Itt a különbség a polgárember konkrétabb eredménykultuszával szemben.

A fejedelem kegye után való vágy, megnyerése fölött való öröm, elvesztése fölött való keserűség adja meg az új morál érzelmi velejáróit. Micsoda gyökerei vannak az érzületben, a szeretet-gyűlölet áramlásában, mely nélkül nem lehet el életképes morál? Castiglione erre is keres szabályt: „a Fejedelmet, akit szolgál, minden gondolatával és lelki erejével igyekszik szeretni, mintegy imádni, őt szolgálja mindenek fölött, és kívánságait, szokásait és életmódját az ő tetszése szerint rendezi be".[51] Íme, az udvari kiskáté első felelete.

A keresztény etikának a szeretet volt mozgató ereje; ennek az íze él tovább Castiglionéban, amikor kimondja a szabályt, vallásos emlékek csengenek ki már a megfogalmazásból is. Kérdés azonban, a Castiglione által követelt szeretet valódi érzületet jelentett-e vagy csak „álérzületet"? Mindenesetre „pozitív feléjetörekvés" van abban az attitűdben, ahogy az igazi Udvari Ember a Fejedelemmel szemben áll. Ez okvetlenül szükséges, ebben van Castiglione mély bölcsessége. Ha az udvaronc számára a fejedelem személye visszataszító, ha lelke mélyén tehát tőle eltávolodó törekvés él, nem lehet igazi udvaronc, mert ellenszenve állandóan gátolja az udvari morál szabályainak teljesítésében.

De ez a törekvés még nem szeretet. „Gyakran keletkezik pozitív törekvés bizonyos személyekhez – mondja Pfänder –, abból a kívánságból, hogy tetszésüket megnyerjük, vagy nekik imponáljunk. Ezt a törekvést az emberek, akik átélik, többnyire az illető iránt való szeretetnek és vonzalomnak nyilvánítják. Valójában azonban ez a

törekvés az illető iránt való teljes érzületbeli közömbösséggel járhat együtt."[52] Valószínűleg csak ennek a törekvésnek élményformáját értette Castiglione szeretet alatt. Mindenesetre azonban posztulálta, hogy ez a törekvés igazi szeretetté fejlődjék ki; a jezsuita morált anticipáló erényfelfogása szerint a szándékosan végrehajtott külső cselekedetek végül is létrehozzák visszafelé hatva azt az igazi érzületet, melyből tulajdonképpen spontánul kellene fakadniuk. Az Udvari Embernek úgy kell tennie, mintha szeretné a Fejedelmet, hogy végül igazán megszeresse.

Mert Castiglione jól érezte: csak ez az érzület, csak a Szeretet világot átívelő hatalma képes, hogy áthidalja a nagy űrt, mely az udvari morál és a szívben írt örök erkölcsi törvény között tátong. Csak a Fejedelem iránt való lángoló szeretet teszi a Fejedelem érdekében elkövetett immoralitásokat emberileg elviselhetőbbekké.

Az udvari morál már fentebb adott gyökerében immorális: az egyén abszolút akaratán alapul, a szubjektív önkényen, melynek igazán jó volta egészen esetleges. A hatalomérzés betegségeiben gyötrődő fejedelmek alatt az Udvari Ember ezerszer volt dilemmában, amikor az udvari morál és természetes etikai ösztönei vagy a még benne élő keresztény etika ütközésbe kerültek. Ez a lehetőség is felmerül a *Cortegiano* dialógusában. „Szabad-e a fejedelem parancsára rosszat tenni?"[53] Nem, feleli habozás nélkül Castiglione, a lovag, aki az urbinói herceg képviseletében magára vette a térdszalagrendet, „becstelen dolgokban senkinek sem szabad engedelmeskedni". De ehhez a korrekt és rövid kijelentéshez rögtön hozzácsatol egy hosszú és végtelenül jellegzetes záradékot: „azonban sok minden első pillanatban jónak látszik, ami rossz, és sok minden gonosznak, és mégis jó. Ezért szabad a fejedelem szolgálatában megölnünk nem egy embert, de tízezret, és még sok minden mást tennünk, ami annak, aki nem vizsgálja kellőképpen, rossznak látszik, és mégsem az". – A jó és rossz között való spontán különbségtevés már megszűnt; az erkölcsi állásfoglalás már reflexió eredménye, márpedig a gondolkodás, a „kellő vizsgálat" a feketét fehérnek bizonyíthatja. Legokosabb mindjárt gondolkodás nélkül engedelmeskedni a fejedelmi parancsnak.

Az udvari morál az erősebb. Megdöbbentő az a hideg, szenvtelen nyugalom, ahogy a különben emberies és nemes Castiglione a fejedelmi bűnöket tudomásul veszi. Francesco Maria, az urbinói herceg fogadott fia, meggyilkolta Giovanni Andreát, nővére szeretőjét. A század egész ördögi tárgyilagossága, kegyetlen anomalizmusa, az Erzsébet korabeli angol drámák levegője csapja meg az embert, amikor Castiglione erre vonatkozó levelét olvassa, melyet anyjához ír: „Nem kell nyugtalankodnia Giovanni Andrea halála miatt – Isten irgalmazzon neki! mert ezeket a dolgokat, ha egyszer megtörténtek, nem lehet meg nem történtekké tenni. Minden elrendeztetett, hála a herceg ügyességének és bölcsességének, és a Prefektus úr[54] újra itt van, Őfensége visszafogadta kegyeibe, és aki nem él, már el is van feledve."[55]

Még tovább megy ez alkalommal Bembo, a kaján és rosszindulatú humanista, aki csak ezt a megjegyzést fűzi az esethez: „aki állva maradhatott volna, és elesik saját hibájából, megérdemli, hogy ott feküdjék akarata ellen is".[56]

A kegyetlen anomalizmus később elvész: a régi törvények, legalább elvben, újra tiszteletben állanak a későbbi vértelenebb és szenteskedő századokban, de a Fejedelem akaratában csúcsosodó morál megmarad és növekszik; Erzsébet királynő, II. Fülöp és végül XV. Lajos alakja teljességében megvalósítják, amit az Udvari Ember teleológiája mint végsőt posztulált, a Fejedelmet mint abszolútumot.

B) A Centrifugalitás. Az új ember birodalma e világról való; ez annyit jelent, hogy az új ember világias, vagyis kifelé fordult. „Az E Világ elve, mely a világot a keresztes hadjáratokra ösztönözte – mondja Hegel –, most inkább a magáért való világiasságba fejlődik: a Szellem kifelé fejlesztette ki, és ebben a kifelé valóságban teljesedett."[57] A kor kifelé forduló attitűdje átformálta az emberek értékrendszerét. A középkori ember azt kérdezte: mennyit érek Isten színe előtt, mennyit érek a magam lelkiismerete előtt? Az új ember azt kérdezi: mennyit érek a világ szemében?

Az Udvari Ember minden más értékformánál fokozottabb mértékben átment ezen a centrifugális irányváltozáson. Hiszen ő az igazi reprezentatív ember: szociális helyzete erre a szerepre hívatja, funk-

cióinak köre a reprezentáció, egyéni helyét az udvar hierarchiájában csak állandó magát mutogatással őrizheti meg. Egész élete a nyilvánosság előtt, a nyilvánosság számára játszódik le. Az udvarban nem illik a visszavonulás, de nem is lehetséges. „Mindig úgy cselekedni, mintha látnának", mondja Gracián.[58] „Tudja, hogy a falak hallanak, és a rossz cselekedetek szétrobbanással fenyegetnek, csakhogy napvilágra jöhessenek." A polgárok figyelme az udvaroncra szögeződik a tisztelet és az irigység ellenőrző erejével. Az Udvari Ember attitűdje bizonyos fokig a színpadon levő színészéhez hasonlít.

A kifelé fordultság első következménye, hogy a hamis lelki tények rendkívül elszaporodnak a valóságosak rovására. Az élményeket kívülről hozott szempontok tenyésztik ki és irányítják, mert maguk az élmények is kifelé szólnak, a szemlélőnek. Érzi ezt Castiglione is: „Hogy igazat mondjak, mindannyian, benneteket is beleértve, gyakrabban hódolunk meg az idegen vélemény hatalmának, semmint hogy önállóat alkotnánk. Csak nemrégiben történt, hogy megismertünk néhány verset, melyet állítólag Sannazaro szervezett, és valamennyien dicséretünket fejeztük ki, és módfelett magasztaltuk; mikor később megtudtuk, hogy nem ő szerezte, hirtelen elvesztették minden értéküket, és a középszerűnél is gyengébbnek tartattak."[59] Íme, a művészeti sznobizmus kezdetei!

Ezek a belső élmények; még erősebben befolyásolja a kifelé fordulás a cselekedeteket, az erkölcsi magatartást. Az új morál második lényeges tartalmi mozzanata, melyet a renaissance-tól kapott: minden emberi érték elismertetése által nyeri el értékét. A középkorból maradt normák most odamódosulnak, hogy nem bátornak kell lenni, hanem bátornak kell hogy tartsanak stb.

Megszámlálhatatlan helyet lehetne idézni a *Cortegianó*-ból, mely azt tanítja, hogyan kell kedvező színben feltűnnünk az emberek szemében; voltaképp az egész könyvet. Hiszen az örök udvari jellemvonás, a ravaszság, most eszközzé válik ennek a célnak az elérésére; a fejedelem kegye szintén a kifelé fordult értéktudat legfelsőbb szankciója: a fejedelem a Világ egésze, egy személybe koncentrálva. Aki a fejedelemnek tetszik, meghódította a világot.[60]

A renaissance-ban új életre támad az antik istenség: a hír.[61] A Hír

legerősebb formája, mintegy végső entelechiája a képnek, mely rólunk embertársainkban él. A hírvágy tehát az új morál legfontosabb emocionális mozgatói közé tartozik; Castiglione az antik művek olvasását is azért ajánlja az Udvari Embernek, hogy a hírvágyat felkeltse benne, és ezáltal nagy tettekre sarkallja.[62] A Hír éppúgy lehet abszolútum, mint a Fejedelem: a „híres ember", kinek alakja a köztudatban tovább él, a történelem és a kultúra elmúlhatatlan értékévé válik.

A hírvágy a transzcendenset elvesztett korokban az öröklét után való vágy egyik formája; így a legmagasabb emberi törekvések közé tartozik. Van azonban kisebbszerű hírvágy is, mely nem terjed túl az életen; ez emocionális szempontból sokkal fontosabb. Az ember vigyáz jó hírére, óvakodik, nehogy rossz hírbe kerüljön. A hír ebben az értelemben a rögzített alakot jelöli, ahogy az emberek tudatában felmerülni vélünk. Ennek a rögzített alaknak negatív körülhatárolása, mely kiküszöböl minden káros elemet, a becsület. Becsületes ember az, akinek a nevéhez nem fűződik semmiféle megalapozott gonosz megjegyzés.

Az udvari morál tulajdonképpen becsület: értékelése nem az egyénben nyugszik, hanem a kollektívumban. Az Udvari Ember erkölcsi értékjelzője a „becsületes ember", honnête homme. A becsület „a lelkiismeret és az önzés rejtélyes keveréke – mondja Burckhardt –, mely megmarad a modern embernek akkor is, ha hibájából vagy hibáján kívül minden mást elveszített, hitet, reményt és szeretetet".[63]

Az új morálnak mindkét sarkalatos pontja: a Fejedelem iránt való érzület és a becsület kultusza a spanyol udvarban érte el teljes tudatosodását. A spanyol nemesség fojtott szenvedélyessége az Udvari Embert a heroizmusig fokozta. A királyhűség és a becsület itt találja legmegrendítőbb fanatikusait és mártírjait. Ezért, hogy a spanyol udvari kultúra maximális tragikus feszültsége a királyhűség és a becsület összeütközéséből keletkezik; ezt a feszültséget dolgozzák fel a kor legnagyobb drámái, Calderón *Zalameai bíró*-ja és Francisco de Rojas *Garcia del Castañar*-ja, melyben a király egy grand feleségére vet szemet, mire a grand, a király személye szent lévén, feleségét

készül meggyilkolni. Szerencsére kiderül, hogy a király nem is a király volt, hanem egy álruhás udvaronc, akit Garcia nyugodtan megölhet.

A francia kultúrában a kifelé fordult élet már nem heroikus, hanem magától értetődő. Az udvar élete mindenki számára látható; a Louvre állandóan nyitva van; udvari szertartások kifejezésre hozzák, hogy az előkelő ember nem magának él: a király lever-je, nyilvános étkezései, a dauphin nyilvános nászéjszakái. A kifelé fordultság végső határértékét éri el immár: ami nem a társaságban történik, nem tartozik a létező dolgok közé. Az Udvari Embernek nincs magánélete.

C) Az Artisztikum. A középkori normákat az új Fejedelemfogalom és a centrifugalitás új élettel töltik meg. Még egy harmadik lelki tény is hozzájárul, hogy a normák hatalmát lélekben valóságossá tegye: a kor megnövekedett érzéke a művészi iránt.

A renaissance mélységes esztétikai magatartásáról írni szószaporítás volna, ez a jellemvonás talán túlzó módon is él a köztudatban. Az Udvari Ember életét át- meg átszövi a művészet. Castiglione élete művészettörténeti dokumentumokkal teljes, hiszen Rafael legjobb barátja és segítőtársa volt. Példája tanúsítja, hogy az Udvari Ember funkciói ebben a korban részint művészi jellegűek voltak: nem is említve, hogy Castiglione udvari költőféle volt, szerepelt mint színész, személyesen adta elő Cesare Gonzagával szerzett pásztorjátékát,[64] és szerepelt mint rendező, amikor a *Calandriá*-t nehéz munkával színre hozta Mantuában.[65] Diplomáciai megbízatásainak jó része abból állt, hogy ura megbízásából szobrászokkal és ötvösökkel tárgyal, orgonát vásárol, ritka kámeák és finom tőrök után kutat, visszatérésre bírja a spanyol aranyművest, aki megszökött Mantuából, és az őrgróf figyelmébe ajánlja Giulio Romanót.[66]

Az általa rajzolt Udvari Ember is elsőrangú művészi tulajdonságokkal van felruházva; nem elég, hogy kitűnően táncol, zenél[67] és versel,[68] rajzolni is kell tudnia, legalábbis bizonyos kellemes dilettantizmussal, hogy jobban meg tudja ítélni a festmények értékét.[69]

Kétségkívül az ő művészetkultuszukban is sok hamis volt: sznobizmus és műpártolás elválaszthatatlanok; mégis a művészetek oly

közvetlenséggel nőttek hozzá a kor életéhez, mint a középkorban a vallási dolgok; nem a XIX. századi és mai affektált rajongás attitűdjével fordultak a művészet felé, hanem valami egészen magától érthetődő, szinte familiáris érzülettel; hiszen a legnagyobb alkotók emberi, kisszerű valóságok a számukra, és a legnagyobb alkotások a szemük előtt, organikusan növekedtek. Mint a középkorban a vallási, most az esztétikai életforma nyúlik át az összes többi életforma területére: a politikus ember, mint II. Gyula, hatalmi tudatát Michelangelo terrorizálásában tombolja ki; az ökonomikus ember értéktudata a villájában felhalmozott műkincsekben van, a vallási ember, Savonarola, vallási haragja a műkincsek ellen fordul.

Az esztétikum valóban a kor „vérében van"; ezért feltételezhetjük, hogy az Udvari Ember tisztelete a művészetek iránt, mely Castiglionéban megnyilvánul, nem meríti ki az Udvari Ember esztétikai mozzanatait; inkább csak szimptómája annak a lényegében esztétikai irányú állásfoglalásnak, melyet az Udvari Ember ebben a korban felvesz.

Castiglione művének legelején a conditio sine qua nonok között, mint a születési nemesség, kimondja az esztétikai posztulátumot: az Udvari Embernek testileg-lelkileg bizonyos szépséget kell megvalósítania. „Azt akarom, hogy az Udvari Ember nemes voltán kívül abban is szerencsés legyen, hogy természettől fogva ne csak értelme, szép alakja és arca legyen, hanem bizonyos báj és (amint mondják) az a »vér« legyen meg benne, mely mindenki számára első látásra kedvessé és szeretetre méltóvá teszi."[70]

A sangue, a vér, itt valószínűleg azt a valamit jelöli, mely a megmagyarázhatatlan szimpátiák, vonzódások létesítő oka. Ennek a Valaminek mibenlétét a dialógus nem fejtegeti tovább, nem is tartozik a könnyű dolgok közé. Mi is fenntartjuk kutatásunk utolsó, mélyekbe tendáló fejezete számára, hogy közelebbről meghatározzuk, mi az a Valami, mely a Belső Nemesség jegyét üti a választott homlokára, a nem testi Vér, melyre az Udvari Ember végső értéktudata és egyben legmagasabb törekvése irányul. – Itt csak mint esztétikai értékkel foglalkozunk vele, azzal a formájával, ahogy

magában az Udvari Emberben, mint gyakori élmény és mint lelki habitus megjelenik.

A formák szépsége a harmadik híd, mellyel az Udvari Ember életformája az Abszolútumba kapcsolódik: ezúttal az előbbieknél magasabb rendű módon, a művész útján, aki alkotásának elszigetelt kis világába az egész kozmosz képét beléje igézi.

Hogy ezt megérthessük, fel kell tennünk, hogy a művészetelmélet nemcsak a szép alkotás, hanem a szép viselkedés tudománya is. A művészi formáló erő nincs a tárgyakra korlátozva, önmagunk is lehetünk a művészi alkotás anyagává: testünk a táncban, testünk-lelkünk párhuzamossága a színjátszás művészetében. A színjátszás művészetétől a viselkedés művészetét az a döntő tudatbeállítási különbség választja el, hogy a színész játéka csak „játék", mint ilyen él játszó és néző tudatában, és az illúzió csak végső határlehetőség; a viselkedés művészetében az álság egy fokkal továbbmegy, és magát az álságot is igyekszik elálcázni: a viselkedés művésze számára az illúzió már előfeltevés; feltételezendő, hogy gesztusát ő maga és az, akinek szól, komolyan veszik. A színész játszhat, ha tudja is mindenki, hogy csak játszik; az Udvari Ember gesztusa értelmét veszti, ha – legalább úgy nem tesznek, mintha komolyan vennék.

Igaz, hogy a játékelemnek, a „céltalanságnak" sematikus kikapcsolása által a társas viselkedés elveszti a művészet izolációját az élettel szemben, és a gyakorlati élet síkjába süllyedve megszűnik tulajdonképpen művészet lenni. A gesztusokat nem lehet olyfajtaképpen értékelni, mint egy szobrot vagy egy színészi produkciót. Ez azonban nem akadályozza meg, hogy magában az emberben, aki a gesztusokat véghezviszi, a gesztus ne lépjen fel az alkotás élményformájában, az alkotásnak mint életjelenségnek összes szimptómájával.

Minden alkotás bizonyos örömérzettel van egybekötve: absztrakt megfogalmazásban a formák kiteljesedése az, ami az örömérzetet felkelti. Az alkotóban többnyire öntudatlanul él egy forma, mely mindaddig, míg nem objektiválódik, kínzó, nyugtalanító, az érzéskoordinátában elhelyezve feszítő érzést jelent (Wundt); az objektiváció

folyamata fokozatosan megszünteti ezt a feszültséget, mely mindinkább bizonyos oldó érzéseknek ad helyet: a nyugtalanság elmúlik és az a fluidum, mely előzőleg énünk falát szétrobbanással fenyegette, most a kiömlés örömérzete kíséretében mintegy az objektivált formába igyekszik átmenni. Most ugyanaz a fluidum a forma falait feszíti ki lassan-lassan, teljességet ad a formának a beléömlött élettartalom, bizonyos fiktív totalitást, mely az élettotalitás képe-mása. Az alkotott forma ilyetén teljességének érzete a művész legnagyobb öröme; ez az, amiért érdemes vállalni az alkotás feszítő gyötrelmeit.

A leírthoz teljesen hasonló élményfolyamat mehetett végbe az Udvari Ember lelkében társas gesztusainak végrehajtása közben. Képzeljük el Castiglionét, amint szobájából, a magánéletből, a tulajdonképp nem létezőből, mely a lélekvándorlástan ama közbeeső álomállapotaihoz hasonlít, amikor a lélek kipiheni előző élete fáradalmait, elindul a hercegnő termei felé, a valóságos életbe. Amint elgondolja, kikkel fog találkozni, kinek mit kell okvetlenül mondania (a formák kötöttsége), és hogy előre nem látható események érhetik (az anyag ellenállása), lelkét az alkotási izgalom feszültsége tölti el. A hercegnőhöz megérkezve, már köszöntésében megadja mindenkinek az őt megillető tiszteletet; mindenkihez van megnyerő szava, mely teljesen az illető egyéniségéhez van mérve; de az egész viselkedés-remekmű a hercegnő felé csúcsosodik ki, akihez szól minden mélyről jött hódolatot sugárzó gesztusa; a hercegnő felé, aki mint szuverén és mint nő, az udvari élet értelme és célja. A hercegnő szemében ma este is el kell érnie értékpozícióját, újra és mindig meg kell hódítani. Castiglione a sportember izommutogató élvezetével veszi elő összes képességeit. Már a társalgás választékos stílusa is művészet; de Castiglione tréfál, rajzol, zenél és szonetteket rögtönöz. Szerény formában bár, de kimutatja jártasságát az antik auktorok oszloperdejében; könnyedén érinti a filozófia szentelt magaslatait, hogy azután dicsőséges harci emlékezéseibe szállhasson alá. Erényeit „felváltva kell felvonultatnia, egymás után az ellentéteseket, mint ahogy a nagy festők az árnyék felrakása által a fényt erősebben kiemelik".[71]

Íme, az Udvari Ember alkotása. Hajnalban pedig, mikor a nem

létezőbe, a sötét szoba káoszába visszatér, még sokáig nem tud elaludni; a félálom orgonája zúgja fülébe a zenét, és Castiglione végiggondolja minden szavát, minden gesztusát. Amint így szemléli magát, kivetíti az immár csak képzelt terembe, eltölti a kiteljesedett formák fölött való öröm, mint a nagy festőt az utolsó ecsetvonás után.

Ez az esztétikai elem talán emocionális szempontból a legfontosabb az udvari morál belső támasztékai közül. Az udvari morál a Szépség hatalmával kényszeríti az udvaroncot szabályainak betartására, a Szépség jegyével különíti el az udvari népet az alacsonyabbrendűektől. A Szépség törvény volta teszi az utókor számára oly kívánatossá az udvari századokat, hogy szinte a történelmi kutatás is szégyelli róluk beszélvén száraz és nehézkes stílusát, és ösztönösen a szebbe, a művészibe kívánna áthajolni.

4. Az antik gondolat

A fentiekben, csaknem „akaratlanul", a dolgok rendjét követve, Spranger kutatási módjához alkalmazkodtunk: megvizsgáltuk az Udvari Ember életformáját a többi életformához való viszonyában. A Fejedelem teleológiája bemutatta az Udvari Embert a politikai és ökonómiai életforma síkjában, a következőkben a szociális emberrel való vonatkozásait tárgyaltuk, és végül mint esztétikus embert ismertük meg. Hátra van még két életforma: a teoretikus és a vallási emberé. Vizsgálnunk kell még, miként alakul az Udvari Ember magatartása az Igazsággal szemben, nevezetesen az önmagára vonatkozó igazsággal szemben: hogyan látja az Udvari Ember saját életformáját mint törvényt, igazságot a törvények és igazságok rendszerében elhelyezve, és azután hogyan helyezi el a minden dolgok totalitásában, hol csak a vallási átélés tájékoztat. Itt tehát az Udvari Ember önmagáról alkotott szemléletét, „teóriáját" fogjuk vizsgálni, amint az életforma teoretikusában, Castiglionéban tudatosodási processzusok hosszú útján át gondolattá alakult.

Tanulmányunk tulajdonképpeni filológiai része következik most.

Mielőtt azonban ebbe bocsátkoznánk, pillanatra meg kell állnunk egy módszertani kérdésnél.

A filológia modern formája történelmileg adott gondolatstruktúráknak más gondolatstruktúrákkal való genetikus összefüggését kutatja. Ezzel a módszerrel pl. Castiglione mint gondolkodó, elhelyezhető a gondolkodók rendszerében, beoszthatók bizonyos általános osztályokba, melyek genetikus összefüggéseken épülnek fel; így mondható, hogy Castiglione platonikus, arisztoteliánus, sztoikus, panteista stb.

Ezek az általános kategóriák végeredményben arra szolgálnak, hogy segítségükkel megismerjük gondolkodásának gyökereit és gerincét, melyen az egész struktúra felépül. Már most meg kell állapítanunk, hogy a filológia szokványos módszere éppen ezt a célt a legritkább esetben éri el; legtöbb eredménye félrevezető, nem ad helyes feleletet arra a kérdésre, mik voltak az Ember gondolkodásának sarkalatos pontjai. Többnyire megállapítják, hogy az illető által befogadott gondolatstruktúrák (a hatások) egymásnak ellentmondóak: az ellentmondásokat esetleg utólagos szintézisre igyekeznek hozni, hogy megóvják a vizsgált egyén „lelki életének egységét"; a szintézis azonban többnyire oly mesterkélt, hogy az intuíció számára első pillanatban nyilvánvaló: ez semmi esetre sem lehetett benne az illető átélésében.

Ennek az eredménytelenségnek okát, hogy úgy mondjuk, a filológusok hiszékenységében kell keresni. A hiba az, hogy minden gondolatot, melyet egy szerző leír, az illető gondolatvilága integráns részének tekintenek. Teljességgel figyelmen kívül hagyják, hogy ha a gondolatokat pszichológiai vizsgálat alá vesszük, az egyes gondolatok valóságértéke között ég és föld különbség van. (Nem a logikai igazságértékéről beszélünk természetesen, az ettől teljesen független.) Minden gondolat összefügg valamiképp a gondolkodó én gondolatkincsével; de ebben az összefüggésben rendkívüli fokozati különbségek vannak.

Némely gondolatot leír az író, mert ötletszerűen eszébe jutott, olvasta, és tetszik neki, vagy (leggyakoribb eset) mert a kompozíció megkívánja: hézagkitöltésül, átmenetnek, hangulatos befejezésnek.

Ezek a gondolatok nem valóságosak, ezek „csak gondolatok", abban az értelemben, hogy nem létező dolgok. Vannak viszont olyan gondolatok, melyekért az alkotó inspirált óráit áldja, hogy kifejezésre hozta őket; mert legmélyebb lényének nehezen kibányászható tartalmát hordozzák, azt tudatosítják, ami a gondolatok örök hullámverésében az állandó, a vissza-visszatérő. Ezek a gondolatok lélekben egészen valóságosak. Vannak gondolatok, amelyeket szinte még nem az ember gondol, „csak úgy átfutnak az ember fején", idegenül. Vannak gondolatok, melyeket szinte már nem az ember gondol, hanem valami személytelen Értelem, mely által kicsi személyiségünk is „csak" gondoltatik.

Erre a különbségtevésre valóságos és kevésbé valóságos gondolatok között fokozottabb mértékben szükség van, amikor Castiglione gondolatvilágához közeledünk. A tökéletes udvaronc sajátos történelmi helyzetéből következik, hogy valóságos gondolatait a nem valóságosak légiójával kellett körülvennie.

Az előbbiekben utaltunk rá, hogy az Udvari Ember új morálja a régi etosszal sok tekintetben ellentétben állt; márpedig a keresztény etika mint politikum, még sokkal hatalmasabb volt, és talán a lélek nem intellektuális rétegeiben még sokkal érvényesebb, semhogy vele ellenkező tanokat nyíltan lehetett volna hirdetni. Sőt még csak tudatosítani sem lehetett ilyeneket; az emberben élő történelmi erők gátlásai visszatolták az ilyen gondolatokat a tudatalattiba, mint az apagyilkos gondolatokat.

Itt tehát a teoretikus funkciója nem egészen öncélú, nemcsak a teória absztrakt igaz voltáért gondolkozik; a tudós soha annyira nem volt egy személyben rétor is, mint a renaissance-ban. Mert a teoretikusra várt a feladat, hogy az ellentéteket a tudatban kiegyenlítse, neki kellett az új morál tanításait megokolni és megnemesíteni, szankcionálni azáltal, hogy történelmi és a köztudatban magasztosnak elismert gondolatstruktúrákkal összefüggésbe hozza; be kellett mutatnia, hogy tulajdonképp nem akarnak mást, mint amit a régibb idők nagyjai is akartak. Egyeztető tevékenységük részben jóhiszemű volt; hiszen bennük sem tudatosodott az ellentét régi és új között; a gondolatot, melyet leírtak, legalább igaznak hitték,

ha nem is volt valóságos, ha nem is következett organikusan a belső magatartásból. Sokszor pedig tudatosan, nem is jóhiszeműen öltöztettek szép köntösbe valamely kétes értékű tényt. Az udvarművészethez ez a fajtájú eufemizmus is hozzátartozott.

Épp ezért nem szabad mindent elhinni, amit Castiglione ír. Különösen nem szabad könnyelmű genetikus összefüggéseket felfedezni, nem szabad pl. azt mondani, hogy Castiglione platonikus, mert könyvének utolsó része csaknem szóról szóra a *Symposion*-ból van merítve. Castiglionénál előbb van a tény, azután a megokolás. Nem a filozófusok axiómáiból, erkölcsi maximáiból következik logikus rendben az Udvari Ember kódexe. Nem szellemi irányok behatása és egymással érintkezése révén jön létre Castiglione gondolatvilága, amint azt a hatásvizsgáló módszer kívánná. Adva vannak bizonyos lelki tények, melyekhez keresik a motivációt. Az irodalmi „hatások" története ebben az esetben ürügyek és kifogások története.

A másik kísértés, mely Castiglionét nem valóságos gondolatokra vezette, a gondolatoknak az a példátlan áradása, mely a kor tudattartalmát elöntötte. Az antik gondolat Góg és Magóg népe áttörte a gátakat. Castiglione a kor számára új gondolatok oly roppant gazdagságában dúskált, hogy emberileg lehetetlen volt ellenállnia a kísértésnek, hogy át ne vegyen művében egyeseket, melyek gondolatvilágával szoros összefüggésben nem voltak, melyeket „nem gondolt komolyan". Mert az is természetszerűen következik korának beállítottságából, hogy mikor szétnéz a gondolatok arzenáljában fegyvereket találni új moráljának megvédelmezésére, az antik gondolatok akadnak először keze ügyébe. Amikor gondolatait magasztos teleológiájú világképéhez akarja hozzáfűzni, természetesen az antik hagyomány nagy rendszereit választja ki. Hiszen a kor szemében ezek a legmagasabb és legigazabb rendszerek. Éppen ezért a filológiai kutatás erre az egy fejezetre sűrűsödik össze: Castiglione és az antik gondolat.

Ha átlapozzuk a *Cortegiano* német fordításához[72] csatolt kiváló filológiai apparátust, mely idézi az összes antik párhuzamos szövegeket, kiderül, hogy Castiglionéra nem hatott más az antik szellemből, mint ami a korra általában hatott, amit meg lehetne mondani

anélkül, hogy a *Cortegianó*-t elolvasnók. Az auktorok, akik hatottak rá, a reneszánsz kat'exochen szerzői: Platón (és Ficinus kommentárjai), Arisztotelész, még inkább Plutarkhosz és legfőképp Cicero. Ezek közül Arisztotelész hatásával itt nem foglalkozunk, mert Castiglione államelméletére hatott, mely nem függ szervesen össze az Udvari Emberrel.

A) Castiglione és a platonizmus. A platonizmus hol nyíltan, hol föld alatti erőként az egész középkoron át élt. Az olasz trecentóban, úgy látszik, már megkezdődött Platón szerelemtanának hatása, Dante és kortársainak tudós szerelmi lírájában.[73] Innen kezdve a platonizmus jelentőségét az új ember számára az adja meg, hogy a platóni tanítás nagyszerű megalapozást ad a középkorból átmaradt nőtisztelet-normának. A reménytelen szerelem attitűdje, melyet azelőtt a Madonna-kultusz színezett, most az Égi Szerelem nevét és értelmét nyeri el.

Az égi, előkelő szerelem az a tan, mely Platónt a XV–XVI. században az Udvar filozófusává tette. Nem a platonizmus hatott az udvari életre, hanem az udvari élet lefoglalta és tulajdon képére formálta a platonizmust, aminthogy később más oldaláról tekintve Brunóval és Spinozával az ifjúság filozófusa lett.

Itt kapcsolódik Castiglione gondolatstruktúrája is a platonizmushoz. Castiglione csodálatos latin kompozíciós érzékével a negyedik könyv végére[74] hagyta azt, amiben az udvarművészet karcsú toronnyá csúcsosodik: az Udvari Szerelem tanát. Ő már közvetlenül a forrásból merit: a *Symposion*-ból és a *Phaidros*-ból, és nem is távolodik el a Mester ösvényétől.

A Szerelem az ember ősi vágya a Szépség után, mondja. A Szépség pedig a Jóság ruhája, csalétke, szimbóluma. A testi szépség megkívánása csak gyötrelmet okoz; az igaz ember a lelki szépséget keresi. Beéri a látással s a hallással; inkább arra törekszik, hogy szíve hölgyét „minden hibától megóvja, intéssel és jó példával szerénységre, önmérséklésre és valódi tisztességre nevelje, és kieszközölje, hogy a hölgy csak tiszta gondolatokat fogadjon be, minden csúnyaságtól és bűntől idegeneket... Ily mód történik a Szépség igaz nemzése

és kinyilvánítása a Szépségben, mely némelyek véleménye szerint a szerelem végső célja".[75]

A lelki szépség magasabb formájában már nincs az ember testhez kötve; képe a mi lelkünkben él, szabadon. De ez a kép még mindig földi; a legmagasabb szerelem a képektől is elszabadult, önmagába mélyed, és önmagában megtalál mindent. „Amikor a lélek vakká válik a földi dolgok számára, képes lesz meglátni a mennyei dolgokat." A földi szerelem felemelkedik a misztikus égi szerelemig, melynek csodálatos himnuszával cseng ki Castiglione szerelemtana: „Te vagy az igazi gyönyörök Atyja, a bájé, a békéé, a szelídségé és a jóindulaté, ellensége te az otromba vadságnak, kezdete és vége minden jónak! És mert szeretsz szép testek és szép lelkek virágdíszében lakni, és megmutatkozol időnként színről színre azoknak, akik téged látni méltók, azt hiszem, hogy most közöttünk időzöl."[76] Az Istenközelség titokzatos pillanata suhog át az urbinói hercegnő termén; így emelkedik fel a *Cortegiano* dialógusa Dante örök csillagaiig.

Irodalmi szempontból tekintve nem lehet tökéletesebb konstrukciót, magasztosabb befejezést elképzelni; kérdés azonban, Castiglione szerelmében mennyi a lélekben-valóságos, mi volt eleven, és mi volt csak irodalom?

Castiglione a Szerelem apoteózisát Bembo szájába adja, aki *Asolani* című művében a platóni szerelem teóriáját kortársai által megcsodált módon fejtegette. Castiglione ezzel mintegy el akarja hárítani magától azt a látszatot, mintha ő személyesen ismerné a nagy misztikus felemelkedést, a philokalosz útját, ahogy Plotinosz nevezi. Akárhogyan is áll, nem valószínű, hogy akár Castiglionéban, akár Bembóban élménnyé vált volna a misztikus egzaltáció, hogy máshonnan is ismerték volna, mint Platónból. A „misztikus utazás", a nagy misztikusok egyhangú tanúságtétele szerint, két részből áll: a földi dolgoktól való elfordulásból és az égi dolgokhoz való odafordulásból. Aki a negatív utat nem járta végig, aki nem semmisítette meg magát a lemondás, az elomló alázat örvényeiben, nem találhatja meg a misztikus pozitívumát. A misztikus Isten csak teljesen üres házba költözik be. Márpedig Castiglione és Bembo túlságosan világi emberek, túlságosan udvaroncok és humanisták voltak, semhogy a le-

mondás útját végigjárhatták volna; ha volt is misztikus élményük, az nem volt az igazi, hanem csak a platóni átélés sematikus, vértelen, fantázián keresztül történő utánaélése volt.

Hasonlóképpen áll a dolog a másik princípiummal, a Szépséget a Szépségben való nemzés elvével. Platón ez által az elv által a szerelmet lelki élményből lélekalkotássá, művészetté, pedagógikummá és politikummá varázsolta; csakhogy ez az elv másképp nem érvényesíthető, mint hogyha Platónt szóról szóra veszik; a nemek közti szerelem nem válhatik pedagógiává. Csakis ott lehet szó lélekben alkotásról, ahol mester és tanítvány egyazon szellemi célok felé, egyazon úton törekszik; férfi és nő egészen különböző irányú szellemisége között ilyen kontaktus nem is lehetséges, de fölösleges is. Platónnál a politikum, a közösségre való hivatkozás adja meg ennek a viszonynak a célját; a nő pedig nem politikum. – Érezte ezeket az ellentmondásokat Castiglione is; nem tudja megállni, hogy az öreg, gáncsoskodó Morello de Ortonát közbe ne szólassa Bembo speechébe: ő inkább úgy képzeli el a Szépségnek Szépségben való nemzését, hogy egy szép asszonnyal szép fiúgyermeket kell nemzeni.[77]

Castiglione és kora számára a platóni szerelemtanból csak egy mozzanat volt fontos és használható: ez a test és lélek dualizmusa a szerelemben. Ezt a felfogást a keresztényi dualizmus magától érthetődővé tette; ismerte már a középkor is a földi lény iránt érzett testi és Isten iránt érzett misztikus lelki szerelem dualizmusát. Most a „lelki" szerelmet lefoglalják a reménytelen szerelem költői sémája számára, mint tartalmi elemet. Lelki szerelem ez abban a negatív értelemben, hogy a szerelem fiziológiai mozzanatai nem realizálódnak benne.

A platóni nagy kétvilág-tan így válik lapos udvarlási formulává a renaissance-ban; mert a lelki szerelem teóriája tulajdonképpen nem más, mint filozófiai és még inkább retorikai, udvarlásban felhasználható megfogalmazása a férfi örök *engarde*-állásának a nő meghódításáért vívott párbajban. Örök férfisajátság az imádott nőt biztosítani szándékuk tisztaságáról: részint hogy a nő ösztönös húzódozását lefegyverezzék, részint hogy az érzékiség elleni tiltakozás

által negatíve hangsúlyozzák férfierejüket. A férfi-nő közti háborúság számára a férfi kezében nagy fegyvert jelent az égi és földi szerelem különválaszthatása: ezáltal az illendő „kegyetlenség" állapotában megkövesedett nőhöz az „égi szerelem" attitűdjében közeledik a férfi. Íme a szonett-szerelemnek immár teljessé vált sematikája! Nyilvánvaló, hogy lélekben nem valóságos játék volt az udvari, a „platonikus" szerelem; nyilvánvaló, hogy a nő kegyetlensége és a férfi testetlen tisztasága nem tartott tovább, mint ameddig éppen tartott.

A szerelmi divat uralma azonban évszázadokon át tartott; ez az udvari szerelem morfológiája egészen a XVIII. századig, mely a felvilágosultság jegyében összerombolta a szerelmi konvenciót, mely tagadhatatlanul sok művészi értéket inspirált.

Ezt a szerelmi konvenciót, a „platói szerelmet", még egy mozzanat jellemzi: bizonyos lapos és külsőséges disztingváló hajlam a szerelmi aktusok között; némelyik közülök testi, némelyik lelki. Bembo speeche a *Cortegianó*-ban csak egy ponton tér el Platón gondolatmenetétől: ahol kifejti, hogy a csók a lelki szerelemhez tartozik, a csók nem kelt fel tisztességtelen vágyakat.[78] Más szóval élve, a platonizmus a renaissance-ban a flört filozófiája; ebben állott eleven jelentősége a későbbi századokra nézve.

A platóni Erosz ősvilágból maradt, világokat mozgató hatalma, az ananké erótiké, a kor társas szükségleteihez alkalmazkodva gavalléria, felszínes udvariassággá alakul. Semmi sem jellemzőbb a platóni Erosz és az udvari szerelem viszonyára, mint az a mód, ahogyan Castiglione átalakítja Platón szerelmes hadseregét a kor szája íze szerint. Platón szerint verhetetlen volna az olyan hadsereg, melynek tagjait a görög szerelem fűzné egymáshoz, mely csupa szerelmespárból állana; a szerelmesek szégyellnének szeretőjük szeme láttára meghátrálni, és halálmegvető bátorsággal harcolnának. Castiglionénál: verhetetlen volna egy hadsereg, ha minden lovag hölgye szeme láttára harcolhatna.[79] Platónnál a természetellenesnek mondott szerelem sötét őshatalma benne van magában a hadseregben, és szinte hátborzongató erővel fűzi azt egy nagy testté; az Akhilleusz–Patroklosz-barátság, a holttestért vívott harc véres pá-

tosza cseng belőle, Harmodiosz és Arisztogeiton tette; és a spártai hadsereg történelmi példát ad az ilyen hadsereg verhetetlenségére. Castiglionénál kecses lovagi torna lesz belőle, emelvényről integető hölgyekkel, akik a lovag legyőzetése esetén a győztessel kacérkodnának.

Ez a példa nemcsak az Erósszal szemben való állásfoglalást világítja meg roppant plaszticitással: az egész renaissance így valahogy viszonylik a görög eszmékhez; ami ott testszerű, konkrét valóság volt, a renaissance-ban külső elv, esztétikai formula. A fájdalmasan megszaggatott görögség szörnyű erőfeszítéssel megépített apollinikus nyugvópontjai a renaissance-ban játékos fantázia kombinációja csak. A renaissance belső valóságát nem az antikból átvett elemek adják; ezért mérhetetlenül félreértik a renaissance szellemét, akik az „újjászületést" szóról szóra értik.

B) Castiglione és a sztoicizmus. A renaissance leggyakrabban hangoztatott és legvalóságosabb gondolatai közé tartozik az emberi méltóság tana. A méltóságérzés az akaratszabadság hangsúlyozásán alapul: „a természettől fogva értelmes ember mintegy a két véglet közé a középre helyezve választása szerint az érzékekhez vagy a szellemhez állhat, és vágyakozását vagy az egyik, vagy a másik módon olthatja".[80] A keresztényi és platóni dualizmusok, Jó és Rossz, mennyország és pokol, test és lélek találkozópontján az ember a világ közepe, a teremtés koronája. Legjobban Pico herceg fejti ki a kor nagy emberi önérzetét *Oratio de hominis dignitate* című művében.[81]

Az emberi méltóság érzését a renaissance nem az antiktól kapta; az individuum önmagában nyugvó, izolált értéktudata sokkal inkább modern vonás, semmint antik. Hogy úgy mondjuk, kereszténység utáni magatartása ez a léleknek; tulajdonképpen a kereszténységből nőtt, nem más, mint az Isten-fiúság tanának és főképp öntudatának forradalmi elszakadása a dogmától. A megváltás ténye a dogma szerint az embert és csakis az emberi individuumot szenteli meg, és ezáltal kiemeli a teremtmények sorából – most a kiemelés megmarad a megváltás nélkül; az ember azért, mert ember, érték.

Azonban, amint a keresztény etika a középkorban szentírási idé-

zetekkel támasztja alá érvényességét, a renaissance etikája antik idézetekre alapít. Az emberi méltóság tanát kiváltképpen a sztoikusok tanai erősítik meg, mert az antik gondolat határain belül ezek hangsúlyozták legerősebben a mikrokozmosz önmagában nyugvó értékét.

Maga az Udvari Ember életformája más ponton is találkozott a sztoikus gondolattal. Az általános normáltság, melyet az Udvari Ember alapattitűdjének ismertünk meg, szellemtörténeti ősre és egyben magasabb rendű megokolásra talál a sztoikus bölcs általános, szinte formalisztikus törvénytiszteletében. - Mindkét mozzanat az Udvari Ember számára teljesen valóságos; az érzés, mely az emberi méltóság tana és a feltétlen törvénytisztelet tana mögött mint emocionális mozgatóerő rejlik, az Udvari Ember önérzetes és szent határok közé szorított lényéből következik. Mégis a látszólagos gondolati egyezés, egyező emocionális gyökerek mellett, poláris ellentéteket takar antik és renaissance között. Castiglione éppolyan sztoikus, mint amilyen platonikusnak ismertük meg.

A törvénytisztelet mindenekelőtt azt követeli a sztoikus bölcstől, hogy tiszteletben tartsa az önmaga törvényeit; a lélek önmagában kiegyensúlyozott nyugalma a sztoikus bölcs legfőbb célja. Az embernek korszerűen zárt egységet kell alkotnia e szerint a nagyszerű lelki formaideál szerint, melynek minden egyes periferiális pontja a centrummal összefügg, és a centrumon keresztül az összes többi ponttal. Ez a formatörvény az Udvari Ember belső formaakarásának annyira megfelel, hogy Castiglione átveszi, és szabályként mondja ki:

„... (Az Udvari Ember) ne csak azzal törődjék, hogy kiváló tulajdonságai és készségei legyenek, hanem igyekezzék életének vezetését oly módon rendezni be, hogy az Egész a részeknek megfeleljen, hogy mindig ugyanaz maradjon, minden dolgában legyen olyan, hogy ne kerüljön ellentmondásba önmagával, hanem minden jó tulajdonságából »egy testet« csináljon olyképp, hogy cselekedeteinek mindegyike erényeinek összességén nyugodjék, amint a sztoikus szava szerint a bölcs ember kötelessége."[82]

Castiglione legelvontabb szavai ezek; gondosságukon érezhető a belső küzdelem, melyet vívott, míg sikerült felemelkednie a lényétől idegen absztrakt régiókba és leragadni onnan a Szabályt. Mert

ez a szabály sztoikus köntöse alatt nem kevesebbet rejteget, mint a kor legmagasabb szellemi, művészi ideálját, a Szezámot, melyre a barlangok tárulnak, a Harmóniát. Ezt olvasták ki, ezt csodálták a leboruló alázat attitűdjével a humanista század fiai az antik emlékeiben; ez a művészi akarás színezi Rafael képeit, melyek művészetben talán ugyanazt a lelket fejezik ki, melyet Castiglione teóriáiban.

Ha ezt a Harmóniát a valóságosság szempontjából vizsgáljuk, azt kell mondanunk, hogy a Harmónia, mint ideál, kétségkívül valóságos volt – csak mélyen átélt, az érzésvilág egészét betöltő vágy lehetett a század nagy alkotásainak ihletője. Azonban az ideálnak az életbe való átvitelénél lép fel a nagy különbség az antik és a modern között. A sztoikus bölcs (sokaságuk Marcus Aurelius heroikus császáralakjába sűrűsödik az utókor számára), minden ereje megfeszítésével, a keresztényi aszketikával versenyző lelki fegyelmezés útján igyekezett realizálni ideálját, az ataraxiát. Reális emberértékelésük is azon a távolságon alapult, mely az egyes embert az ideáltól elválasztotta: a bölcset, aki megközelítette, a bolonddal, aki nem is törekedett feléje, ezer értékátmenet kötötte össze. A renaissance ember viszont az ideálnak nem mint valóságnak, hanem éppen mint ideálnak realizálására törekszik, azon a síkon, ahol az ideálok ideális mivoltukban elénk állhatnak: a művészetben. Nem annyira élni törekszik a Harmóniát, mint inkább ábrázolni és cselekedni.

Ezt fejezi ki öntudatlan plaszticitással Castiglione fenti szabálya is: a Harmónia a gőgösen önmagukra szorítkozó sztoikusokkal szemben nála társadalmi tény, udvari jelenség, és épp ezért a Harmóniának nem belső, hanem objektív megvalósulását keresi; Castiglione Harmóniája nem bölcsesség, hanem művészet, az előbbiekben vázolt viselkedés művészete értelmében. A Harmónia csak ideál, nem élet. Ebben a rezignációban talán a kereszténység utáni szellem nagy kiábrándultsága lappang: tudja, az igazi Harmónia nem e földről való.

Paradox módon éppen ez a rezignáció adja meg az olasz Harmónia napfényes hangulatát, míg a megvalósításba vetett remény a sztoikus ataraxiának sötét koloritot ad. A sztoikus tudattartalmában az ataraxia élete minden pillanatában jelen kell hogy legyen; a reneszánsz embere a Harmóniát csak az alkotás és a tett választott óráiban keresi.

Talán éppen az, hogy nem keresi oly görcsösen, naivabb magát átengedése teszi, hogy az olaszban több megvalósul ebből a Harmóniából, mint római őseiben. Az ataraxia valami zordon, összeszorított fogú lelkiállapot, melynek az örömök, az élet szépségei számára csak elutasító gesztusa van, mint amelyek zavarják a nehezen megvalósított békét, nyugtalanítják a lélek magába szállt csendjét. Az olasz Harmónia minden öröm és minden fájdalom tompított hangját hozza szimfóniába, az olasz Harmónia hangulata, lelki magatartása a derű: az olasz ég és az Adria kéke, olasz dombok lágy vonala, ligetek zöldje, Botticelli tavasza ragyognak benne, az a derű, mely a *Cortegiano* minden lapjáról ellenállhatatlanul árad felénk az alkotó Castiglione mosolygásaként; az „ardente sérénité" ez, ahogy André Suarèz kifejezése szól; az urbinói Rafael égboltja, mely a palota fölé borul a csodálatos hajnalon, amikor a *Cortegiano* dialógusa véget ér.

A sztoikus tan nem áll meg az önmagunk törvényeinél, a harmonikus léleknek a külvilággal, a makrokozmosszal is harmóniában kell lennie. A természet maga harmonikus a sztoikus világkép szerint: mert örök törvények örök engedelmeskedője. A sztoikus racionalizmus úgy tudja, hogy ezek a törvények ugyanazok, amelyek az értelem törvényeiként mikrokozmoszunkat normálják. Aki tehát a kisvilág törvényeit betartja, tulajdonképpen a világmindenség örök törvényeinek engedelmeskedik, a világmindenséggel harmóniában van.[83]

Amikor Castiglione a természetet emlegeti, a természetességet, mint legfőbb erényt, mögötte mindig a sztoikus hit lappang: természetesnek lenni annyi, mint ésszerűnek lenni. Aki az értelmére hallgat, az örök törvényeket teljesíti. Ily módon van meg Castiglione, az Udvari Ember gondolkodásában Descartes-nak és az udvari századnak racionalizmusa, a sztoikusokon keresztül.

De ebben is hangsúlyeltolódási különbség van a sztoa és a renaissance között: a sztoikus számára a praktikus morál és ennek racionalisztikus gyökerei voltak fontosak és valóságosak, a „világmindenség örök törvényei" csak logikailag szükséges vallásérzületi kiegészítést jelentettek a számára, amelyeket nem élt át, „csak gondolt", nem volt ez valóságos gondolat. Castiglione számára pedig éppen

ellenkezőleg: az „Értelem" nem fontos, racionalizmusa nem valóságos, hanem egyszerű utánamondása a sztoikus gondolatnak, ellenben a világmindenség örök törvényeiről, a nagy kozmikus Harmóniáról szóló tan valóságos, vallási legmélyebb rétegeivel összefüggő hite. Számára a természet eleven és élhető valóságot jelentett: ha a sztoikus kimondta a természet nevét, az a számára valami tiszteletre méltó absztraktum volt, mint az Igazságosság, Emberiesség stb., „jó természete van"-féle kifejezések asszociációjában. Castiglionéban a természet szó a „szabad természet", a plein-air világ asszociációs körében lép fel – a Természet átélt harmóniája önti az ardente sérénite szépségét a lélek harmóniájába.

Vért és életet Castiglione sztoicizmusába a kor metafizikai alaphangulata ad: a panteista lelkesedés. Újplatonizmus, sztoicizmus, misztika, strabói arisztotelizmus, majd Bruno és Campanella, a század minden gondolatfolyója ebbe torkollik; a középkori szekták titkos életéből most ősi vitalitással feltörő panteisztikus világérzés, melynek filozófiájához tulandonképp semmi köze, és mely a kort az ujjongó lelkesedés korává színezi, most magához ragad, és élettel tölt meg minden gondolati sémát, melybe tartalmát beleöntheti.

És ennyiben feleltünk arra a kérdésre is, hogyan áll Castiglione a vallási életformával szemben. Ha Castiglione valaha tudatosította volna vallási magatartását a tradícióktól eltérve, de lélekben valóságosan: ha eszébe jutott volna, hogy a dialógusában lépten-nyomon felmerülő Természet-fogalmat bővebben kifejtse, okvetlenül a Deus sive Natura tanáig jutott volna el.

5. Az emberi érték

Az Udvari Embernek értéket és méltóságot adott háromágú új teleológiája: kiváló udvari ember volt, aki fejedelmének kegyét élvezte, társai szemében híre és becsülete mocsoktalan volt, és igaz udvarművész volt a társas formák esztétikai értékének megvalósításában. Akinek mindez megvolt, jogosan érezte, hogy teljesítette földi és magasabb rendeltetését.

De az ő abszolútumuk filozófiai magasból nézve nagyon relatív. Amikor józanító századok távolából nézzük a tökéletes udvari embert, úgy érezzük, mégiscsak hívságos és üres, felfújt báb volt, ha nem volt benne több, semmint csak ez, és nem érdemli meg ösztönösen feléje forduló szimpátiánkat.

Kell, hogy a mondottakon túl valami nagy értéklehetőség lappangjon az Udvari Ember életformájában; már azért is, mert a társadalmi osztály, mely ennek az életformának hordozóit magában foglalta, értéktudatára támaszkodva oly élesen elkülönült a többi társadalmi osztálytól, mint talán csak a bráhmánok; és ezt az elkülönülést az alsóbb osztályok évszázadokon keresztül magától érthetődőnek találták, a felsőbb osztályok értékfölényét ellenvetés nélkül elismerték. Kellett lenni valamely köztudatban eleven értékrendszernek, melynek értelmében az Udvari Ember többet ért embertársánál.

Nem kell messzire mennünk, hogy megtaláljuk ezt az értékrendszert: van egy emberi értékskála, mely nem etikai, nem esztétikai, gazdasági és praktikus értékekkel nincs összefüggésben, filozófiai kutatás nem foglalkozik vele, és mégis, még ma is, amikor már nagyobbára nem valóságos, gyökértelen, másodlagos alakban él közöttünk, a legfontosabb emberi értékmérők közé tartozik: az előkelőség értekrendszere. Az Udvari Ember legfőbb értékét előkelő volta adta meg.

Hogy mi az előkelőség, arra módszerünkhöz híven magának Castiglionénak, a nagy előkelőnek kell megfelelnie.

Az előkelőség értéktudata Castiglionéban félig kimondottan élt, mint az Udvari Ember konstitutív előfeltétele. Mint ilyen, jelenik meg a *Cortegiano* dialógusának legkezdetén. Castiglione az előkelőséget elsősorban abban az objektivált formában érti, ahogy az előkelőség fogalma évezredeken át élt (és tulajdonképp ez az objektiváció nem választható el egészen az előkelő ember mivoltától): a származás előkelőségébe, a régi nemesi vérbe helyezi az Udvari Ember apriorisztikus értéktudatát. Akit vérsége, őseinek példája és rangjához méltó neveltetése a heroikus erényekre választott ki, abból lesz tökéletes udvari ember. Azonban a század kritizáló szelleme benne is működik: érzi, a nemesség szimbolikus érték, szimbóluma

Valaminek, ami ha hiányzik a nemes emberből, nemessége értelmét veszti. Jól tudja már, hogy sok nem nemesember előkelőbben viselkedik, mint sok nemes.[84] Az a Valami nincs feltétlenül a vérhez kötve. Továbbmegy tehát vizsgálatában, a születési nemességet mint előnyös, de nem feltétlen diszpozíciót meghagyva.

Az Udvari Ember gesztusainak értékét nem a születési nemesség adja meg, hanem az a sajátos báj, mely többnyire vele jár. A báj az összes többi jó tulajdonság fűszere, nélküle azok értéktelenek volnának.[85] Ez az a bizonyos sangue, vér, melyről mint az Udvari Ember esztétikai posztulátumáról már beszéltünk. De ez a báj mérhetetlenül többet jelent, mint esztétikai posztulátumot; az előkelőség külső jegye, megnyilatkozása ez. Meg nem tanulható ez, csak éppen fokozható gyakorlás által. „Sangue" ez, vér, a természet misztikus, kegyelemszerű ajándéka, ez maga a természet az emberben, a szó magasztos, sztoikus értelmében; a gyakorlati síkban tekintve minden mesterkéltség, erőltetettség, kényeskedés, szóval természetellenes emberi erőlködés ellentéte, a természetesség.

A természetfogalom már érintett, komplikált volta miatt, és mert úgy érzi, ez a legfontosabb mondanivalója, Castiglione egy lépéssel közelebb igyekszik a természetesség fogalmához és annak vallási, kegyelemszerű gyökereihez, amikor szabályát felállítja: „Kerülnie kell, amennyire lehet, mint valami hegyes és veszedelmes szirtet, minden mesterkéltséget, és, hogy egy új fordulattal éljek, bizonyos nemtörődömséget (sprezzatura) kell mutatni, mely a mesterkedést elrejti, és mindent, amit tesz és mond, oly színben láttat, mintha minden fáradság nélkül és mintegy véletlenül vitte volna véghez."[86] Számos példát hoz fel tétele illusztrálására: nem táncol előkelően az, aki tánc közben folyton lábára figyel; de nem táncol előkelően Roberto da Bari sem, aki tánc közben leejti és elhagyja kabátkáját, hogy mutassa, mennyire nem törődik vele; mert ő már nemtörődömségével túlságosan törődik; nem igazán elegáns, aki kalapjában tükröt hord és ruhája ujjában fésűt, aki túlságos választékossággal beszél, és elavult toszkán szavakat kever mondataiba stb. stb.[87] Az igazi báj az olyan véletlenszerű gesztusokban van, mint mikor egy hölgynek

meglebben véletlenül hosszú, merev renaissance ruhája, és kibukkan kis lába bársonytopánkában és sima harisnyában.[88]

Ez a nemtörődömség mérhetetlenül többet jelent, mint azokat a praktikus előnyöket, melyeket Castiglione származtat belőle, és többet, mint a Báj esztétikai definícióját. Ez az elforduló attitűd az előkelő ember alapattitűdjének szimbolikus kifejezése, benne jut legtisztábban kifejezésre a lelke. A sprezzatura által megtaláltuk a varázskulcsot, mely az előkelőség titkát zárja; ez a közös nevező mindenben, amit előkelőnek hívunk és érzünk.

Az előkelő ember számára minden emberi tevékenység, foglalkozás csak üres órák céltalan időtöltése, minden tette „action gratuite", ahogy Gide lefordíthatatlan, kitűnő kifejezése mondja;[89] semmire sem teszi rá lelkét, semmibe sem önti bele teljes önmagát, mindent csak mintegy bal kézzel tesz, gesztusának könnyedségével hangsúlyozva, hogy nem ez a fontos dolog, egész élete valami nagyarányú dilettantizmus jegyében áll, hogy úgy mondjuk, lényének súlypontja nem esik egybe életének súlypontjával.

Ezt érezzük mindenben, amit a köznapi nyelvhasználat előkelőnek mond: előkelő a magyar úr könnyelműsége, mellyel „szemrebbenés nélkül" odadobja kártyán, szerelemben, egy játékos szeszélynek egész vagyonát; előkelő az angol hidegvére, spleenje, mellyel egész életét nem fontosnak nyilvánítja; előkelő a japáni harakirije, mellyel nem fontos életét könnyed és derűs gesztussal eldobja magától.

Az előkelőség valamennyi életformában megnyilvánulhat: a köznapi életben leggyakrabban az ökonomikus síkban érezzük, anyagi javak könnyű eldobni tudásában: előkelő bőkezűségben, nagylelkűségben, könnyelműségben is. De van előkelő teoretikus ember: Pico della Mirandola hercegi alakja, aki a lovagi játék könnyedségével hirdeti kilencszáz tételét, hogy vitatná bárki ellen – korának első tudósa, de tudománya számára nem jelent többet, mint azt, hogy vívni tud; előkelő politikai ember, aki a világhatalmat fáradt és nyugodt gesztussal el tudja dobni magától: V. Károly császár; előkelő esztétikus ember, akinek mindene a művészet, és mégsem fontos neki, csak eszköz valami nem is tudott más felé: Leonardo da Vinci;[90] előkelő szociális ember, aki feláldozza magát a közért, jóllehet a köz

java mérhetetlenül mindegy neki; ennek a furcsa és mélységes paradoxiának megvalósulása Hebbel Judithja, és végül előkelő vallási ember, aki a szentség magaslatáig egzaltálódik, és önmegtagadása, mártíromsága mégiscsak valami démonikus, lényétől mindvégig idegen marad: Thomas Becket feledhetetlen szépségű alakja a legelőkelőbb író mesterművében.[91]

A példák éreztetik: az előkelőség teljes nagyságára érve, a heroikus dolgok sorozatába tartozik, mint a tragikum. Az életáram emberfölötti intenzitásra való felfokozása teszi az előkelőség nagy példáit heroikusakká. De az előkelő embernek éppen ez az életintenzitás nem fontos. Az előkelőség paradoxiája: az előkelőség heroizmus, melynek nem fontos önmaga.

Az előkelőség minden életformát átitathat felfokozott élettartalmával; mégis az Udvari Ember előbbiekben vázolt életformája a leghivatottabb, hogy az előkelőséget magába fogadja. Visszatekintve most már megérthetjük az Udvari Ember normáinak értelmét és magasabb összefüggését: hiszen valamennyien egy célt szolgálnak, hogy az előkelőséget életformává tegyék.

Így mindjárt a normáltság ténye, az Udvari Ember alapállás foglalása, az előkelőség fogalma által nyeri el értelmét. A nem előkelő embert, aki életében meg akarja valósítani, ki akarja teljesíteni énjét, aki céljainak él, ezek a normák gátolnák céljai elérésében. Az Udvari Ember élete azonban mellékes valami; az egész külvilág, melyben ez az élet lejátszódik, céljaival, lehetőségeivel idegen káoszként áll vele szemben. Ezzel a káosszal azonban neki is folytonosan számolnia kell – ezt az állandó leszámolást könnyítik meg, sőt szüntetik meg a normák. Az Udvari Ember szigorú szabályok által elrendezi összes reakcióit a külvilágra; azáltal pedig, hogy kifelé irányuló életmegnyilvánulásait szabályokba merevítette, már objektiválta is azokat, vagyis szubjektív, bensőséges életéből kikapcsolta; neki nem kell minden cselekedete előtt szubjektumával állást foglalnia, nem kell egyéni hajlamai szerint választania két lehetőség között: állásfoglalása a normák által objektíve, kívülről adva van – bensőségét nem érinti. A normák segítségével az előkelő ember függetleníti

magát külső életének vezetésétől, eldifferenciálja magát az élettől általában.

Az egyes normák ennek a folyamatnak egyes részleteit jelölik. Az Önuralom normája a szenvedélyek mellőzhetőségének tételére irányul. Az Udvari Ember nem merülhet bele a haragba, játékba, borba stb.; mert ez mind kívülről jött, és kifelé vezet, az élet felé. A diszkréció megakadályozza, hogy a külvilág a megismerés ténye által behatoljon bensőségébe; egyben lemond az Udvari Ember a magát közlés örök emberi, de kifelé vezető szükségletéről. A Bátorság az élet egzisztenciális tényének megvetésére irányul: a bátor ember halálmegvető, mert nem becsüli túlságosan az életet. A Nőtisztelet platonikus kiegészítésével a szerelmet teszi mellékessé azáltal, hogy fiziológiai, tehát legerősebben ható mozzanatait, mint alacsonyrendűeket, elkülöníti a centrumtól, elvágja a szubjektumtól, ezáltal a szerelmi aktusok puszta fiziológiai tényekké válnak, akár az evés-ivás; és mint ilyenek, mellékesek. A Ravaszság is, amint láttuk, bizonyos formákra vezetett, melyek forma mivoltuk által lehetővé tették, hogy az én a kifejezéstől elkülönüljön. Az Udvari Ember formalisztikus vallásossága arra irányul, hogy az Udvari Embert, hogy úgy mondjuk, lelkiismeretétől differenciálja; a latin katolicizmusban megvan ez a lehetőség, melyet Hegel olyannyira elítél: azáltal, hogy az áhítatosság előírt, objektivált cselekedetein van a hangsúly, a vallásosság a szubjektív átélésből kikapcsolódik, és mellékessé válik. A Fejedelem-teleológia a politikai felelősség alól old fel: aki mindenben a fejedelem akaratát teljesíti, énjéből a fejedelemre projiciálta cselekedeteinek alanyát, tehát független lett cselekedeteitől. A becsület, jóhír jelenti a maszkot, jelenti az árkot, mely a belső ént körülövezi; ezen belül nem láthat a világ tekintete.

Az esztétikai posztulátum pedig nem is volna másképp elképzelhető. A társas formák művészi teljesítése csak akkor lehetséges, ha ezeket a formákat mellékeseknek érezzük; ha nagyon figyelünk gesztusainkra, mesterkéltekké válnak. A „sprezzatura" adja meg az előkelő ember gesztusainak, szavainak formabiztonságát, hogy minden magától érthetődő és a maga helyén van, és nem lehet másként – azt az úgyszólván állati szépséget, melyel az Udvari Ember „ter-

mészetes", nemcsak sztoikus, hanem panteista értelemben is: mert azt hordozza, amit a szép fa vagy a nemes állat. Ilyképp az Udvari Ember esztétikai mozzanata nem eszköz, mint az előző normák, de nem is cél még, hanem eredmény, a cél külső szimbóluma.

A külső világ teljességét mégsem lehet normálni, csak a rá való reakciónkat. A történés továbbra is magával ragadja az ember körülárkolt lényét; az előkelő ember sem kerülheti el sorsát. Attitűdje a sorssal szemben sem lehet más, mint hogy mellékesnek tekinti, és gond nélkül átengedi magát neki. Így lesz az előkelő ember élete démonikus élet, ahogy Goethe ezt a magát átengedett, a sors vak hatalmától titokzatos utakon vezetett életet elnevezte: polgári, alacsony dolog aggodalmaskodni, óvatosnak lenni, számítgatni a kiszámíthatatlan jövendőt; az előkelő ember, Egmont, megeresztett kantárral hajtja sorsa tüzes szekerét az ismeretlennek, merre a démoni paripák ragadják, nyugodtan, derűsen, a vérpadon is diadalmasan.

A démonikus élet sokkal pozitívabb valami, mint a fatalista élete. A fatalista is átengedi magát a sorsnak, de előkelőség nélkül, mert számára az a legfontosabb, amit átenged, magát átengedésében nincs semmi „sprezzatura", hiszen mindenét kockára tette. A fatalista, ha a sors úgy akarja, énjét is elveszítheti. A démonizmus gondolatának ellenben (ennek a negatívumnak, hogy életem nem az enyém) megvan a maga nagy pozitív kiegészítése, mely minden lemondást elviselhetővé tesz: a goethei „Ehrfurcht vor sich selbst", a sorson túl fekvő, bennünk rejlő mozdíthatatlan létezőnek a tisztelete, az öreg Goethe önmagába fordult panteizmusa.

Az előkelő ember lényéhez nőtt a nagy sztoikus érzés, hogy bármit is tesz a sorsa, nem érintheti a belsejébe zárt titkos palotát, bensőségét, melyhez képest minden végtelenül mellékes. Ez a kettősség adja meg az Előkelő Ember metafizikáját, melyet most már szavakba foglalhatunk: az Előkelő ember kettéválasztja azt, ami az ember életében egy szokott lenni, létet és történést. Csak a létet ismeri el fontosnak és igaznak, és a történést, a formabontó mozgást magából kivetíteni törekszik. Vagy egy másik metafizikai ellentétpár szempontjából tekintve, megveti az élet demokratikus, „szent és tisztá-

talan" törvényszerűségeit, hogy az elmúltat, a nem változót, a formáltat, tehát az örököt: a halált szolgálja.[92] (Ezért, hogy a mi kultúránknál mérhetetlenül előkelőbbnek érezzük a hindu kultúrát, mely a léttörténés dualizmusának tudatosításán, az élet által érintetlen átmán tanán épül fel.)

Az itt leírtak első pillanatra talán puszta absztrakciónak, fogalmakkal való játéknak látszanak. De az előkelő dualizmus lélekben valóságos alapélményét bizonyos fokig mindenki átélte már: hogy élete, énjének valamennyi impulzusa és valamennyi megnyilatkozása az esetlegességek milliónyi apróságából tevődik össze. Véletlenek a legvégső adottságok is, úgy érezzük ilyenkor, melyek körülhatárolják énünket: véletlen a test, melyben élünk, véletlen, hogy így hívnak bennünket, ahogy hívnak, véletlen a családi kapcsolat, melybe beleszülettünk, a század, melynek szelleme gondolatainkat determinálja, a föld, az ország, melyhez ezer gyökérrel hozzákapcsolódunk, véletlen egész személyiségünk, melyet legfőbb kincsünknek érzünk, és melyre oly gőgösek vagyunk. Ezekben a ritka percekben úgy érezzük, hogy egész addigi életünk önkívülethez volt hasonló, és most éljük az első józan pillanatot: ráeszmélünk, hogy van a lelkünk mélyén valami, melynek a számára minden, amit tettünk és ami történt, végtelenül idegen.

A mi számunkra a dolog ennyiben is marad; a következő pillanatban ez a különös magunkra eszmélés eltűnik, és életünk története folyik tovább a régi mederben. A „lét", amint a mi élményfolyamunkban egy pillanatra felbukkant, hogy ismét eltűnjék, nem jelentett számunkra többet, mint a történésnek egy irracionális mozzanatát. Mert oly kultúrában élünk, mely a történést abszolútnak ismeri el a létező fölött, mely a dolgokat csak annyiban érzi létezőnek, amennyiben a történés mozzanataként, élményfolyamunk pillanatnyi tartalmaként adódnak.

De más kultúrákban a történésen túli, időtlen létező éppoly objektíve fennálló világ volt, mint a történés világa. A mi számunkra a szubjektív átélés nagy pillanata, melyről előbb beszéltünk, tulajdonképp valami negatívumot jelent; világunkból kitekintünk az akozmoszba, az ismeretlenbe, az őssötétbe, a semmibe. De más

kultúrák számára ez a pillanat pozitívumot jelentett: a futóból, esetlegesből való betekintést az igazi világba, a létező dolgok örök rendjébe. Ezen az átélésen épültek fel a nagy vallási kozmoszok.

Éppen mert a másik világ a szubjektív átéléstől függetlenként élt a tudatban, akkor is fennállván, amikor nem volt valóságos az egyes ember élményfolyamában, lehetséges volt ezt a tudatot objektiválni, beleágyazni az „e világi" történésbe; így keletkeztek az egyházak, dogmák, szertartások és vallási életformák.

Az Udvari Ember életformája eredetileg ilyen társadalmi objektivációja az időn és társadalmon túlinak, vallási életforma, hieratikus kaszt. Ezt megértjük akkor, ha Castiglione szavainak a mélyére tekintünk, és figyelembe vesszük az antik hatás alatt végbement jelentésváltozásokat. Castiglione szerint, amint láttuk, az Udvari Ember értéktudatát az adja meg, hogy „természetes", hogy a természet kiválasztottja, és a természet törvényeit teljesíti. Csakhogy amit Castiglione „természeten" ért, poláris ellentéte annak, amit a középkor értett ezen a fogalmon, vagy amit mi értünk. „Éppen az ugyanis, amit ma természetes ösztönöknek hívunk, a külvilág tárgyaira vonatkozó, az érzékek által előidézett érzés- és akaratmozzanatok, épp ezek tetszettek nekik (ti. a sztoikusoknak) természetelleneseknek (para phüszin), az értelem ellenben számukra a természet, nemcsak az ember, de általában a világegyetem természete."[93]

Tehát ami a sztoikusok, ami Castiglione számára természet, az tulajdonképpen az értelem; az értelem pedig a számunkra nemcsak az egyes ember racionális része, hanem a nusz poiétikosz, a történésen túli létező, az ember halhatatlan része, az emberben lévő isteni. Nem volt pusztán filozofikus játék, amikor az előbbiekben kikövetkeztettük Castiglione metafizikai orientációját. Csakis Castiglione bevallatlan panteizmusa érteti meg: számára a természetesség istentiszteletet jelentett, az Udvari Ember életformájából lényegszerűen következő vallási aktust.

Az Udvari Ember önérzetét tehát végső elemzésben az adja meg, hogy az övé a legnagyobb mértékben a természetes, tehát az isteni. Az Udvari Ember életformája a charizmatikusan kiválasztottak, a kegyelem állapotában lévők életét jelenti. Ezt a charizmatikusságot

fejezi ki szimbolikus formában Castiglione udvaroncának két a priori jellemvonása, melyek nélkül szerinte az összes többi értelmét veszti: a Sangue, a vér, charizmatikus, semmiféle emberi igyekezettel nem pótolható ténye és a Sprezzatura, az élet megvetése. Most már megértjük, miért nem fontos semmi sem az Előkelő Embernek: mert minden, amitől elfordul, emberi, földi, míg az ő értéktudata kegyelemszerű kiválasztottságán nyugszik, tehát az istenin.

Erre azt lehetne felelni, hogy a keresztény társadalomnak, melynek osztálya volt az Udvari Emberé, nem volt szüksége erre a charizmatikus osztályra; hiszen ott volt a hivatalos charizmatikus osztály, a papság, mely a kegyelmet objektivált alakban átveszi az egyházi rend szentségében. Ez igaz is. De az Udvari Ember életformája és charizmája régibb, mint a kereszténység, a kereszténység is csak tartalmat adott a formába, mint később a renaissance. Az Előkelő Ember csakugyan a legelőkelőbb valami: mert charizmája és elkülönülése még a legősibb vallási és szociális kultúrákból származik, az ősmonarchiák, az istenfia-császárok idejéből.

A belső átélés, az isteninek lélekben valóságos volta elveszett a kiválasztott osztályból, a későbbi monarchiák előkelőiből; de megmaradtak ennek a belső átélésnek külső jegyei, mint az osztály ismertető jegyei. Ezeknek a külső jegyeknek az összessége a Sprezzatura. Az előkelő osztály, az Udvari Ember életformája nemtörődömségével hangsúlyozza, hogy értéktudata kegyelemszerű bensőségében nyugszik; akkor is, amikor a bensőség már elveszett. A szellemtörténetben a formák összemérhetetlenül hosszabb életűek, mint a tartalmak. A mi Udvari Emberünk, kinek a képét Castiglione megrajzolta, szintén ennek az ősi, rég elfelejtett kegyelemszerűségnek jegyeit hordozza magán, tudata legmélyén.

Ezek után felelhetünk arra a kezdetben felvetett kérdésre: milyen metafizikai klímában lehetséges az Udvari Ember életformája? Nyilvánvaló, hogy csakis ott, ahol az időtlen értékek világa még valóságot jelent, bármiféle formában, bármilyen fokú lelki valóságban. Csak ahol transzcendens égbolt felé mutat gesztusa, van értelme az Udvari Ember nagy Sprezzaturájának; csak ott, ahol életmegvetése az alsóbb osztályok számára nagy példaadás, örökös szentségfelmutatás, eleven

tanúságtétel a világról, mely a valóság világánál valóságosabb. Amikor az állam még praeambula gratiae, ahogy Szent Tamás csodálatos kifejezése mondja, az Udvari Ember rangja, vagyona, misztikus ősidőkbe visszanyúló származása, életmegvetése mind vallási értelmű: olyanok, mint az egyházi zene vagy a templomi képek és szobrok; a lelket áhítatra hangolják a felső dolgok iránt.

Ezek után érthető az is, miért nincsen ma értelme az Udvari Ember életformájának. Ez az életforma a heroikus értékek sorozatába tartozik, mint a tragikum, az eposz, az életszentség és megannyi más. Heroizmus pedig csak abban a korban lehetséges, amikor van miért emberfölöttivé fokozni életünk fájdalmas intenzitását; a korokban, melyekben emberfölötti tények játszódnak le az ember lelkiségében, melyekben az emberfölötti emberien élhető. Az istenelhagyott koroknak nincs heroizmusuk, előkelőségük többnyire csak hideg, merev, lélekben álságos utánaéledése a nagy korok előkelőinek, az ilyen korok udvariassága értelmét vesztett formaság. Az Udvari Ember és kultúrája csak az „Isten kegyelméből való" monarchiák udvarában lehetséges, ahol a kegyelem átélt valóság az alattvalók lelkében. Kegyelem nélkül nincs Udvari Ember.

Mert akár szóról szóra, akár történelmi és lélektani átértékeléssel értjük, a nagy Udvaroncnak nagyon igaza van: „és ha azt mondjátok, hogy ez csoda és a Szentlélek kegyelme volt, azt mondom, hogy semmi erény nem érdemel nagyobb dicséretet, mint amelyet Isten ajándéka erősít meg."[94]

Jegyzetek

1. Julia Cartwright: *Baldassare Castiglione the Perfect Courtier, His Life and Letters* 1478–1529, London, 1908. 2. vol. II. 307. pp.
2. Cartwright i. m. 361.
3. A. Marliani: *Vita del Conte B. Castiglione.* Padova, 1733. 79. p.
4. Giuliari: *Lettere di Vittoria Colonna.* p. 31.
5. A példány pontos címe: *Il Cortegiano* | *Del Conte Baldes* | *sar Castiglione* | *novamente stampato* | *et con somma diligen* ¦ *tia revisto* ¦

con la sua tavola di novo aggiunta. | *In Vinegia Appresso Gabriel Giolito de Ferrari e Fratelli MDLI.* Az idézetek ennek a példánynak alapján készültek. Későbbiekben csak i. m. jelöljük.

6. Eduard Spranger: *Lebensformen.*

7. L. K. Dieterich: *Hofleben in Byzanz.* Leipzig, 1912.

8. Castiglionét is mint költőt. I. m. IV. 38. A hitetlenek leigázását I. Ferenctől, V. Károlytól és VIII. Henriktől várja.

9. Giovanni della Casa, az udvariasság másik nagy teoretikusa, főműve: *Trattato nel quale sotto la persona d'un vecchio idiota ammaestrante un suo giovanetto si ragiona de' modi che si debbono ò tenere, ò schifare nella comune conversatione, cognominato Galateo.* Milano, 1559. in–8.

10. K. Jaspers: *Psychologie der Weltanschauungen.* Berlin, 1919. ss. 31–37.

11. Idézve Cartwright i. m. II. 221.

12. Az udvarok lehető legmélyebb tragikus feszültségét itt ragadta meg Goethe Tasso (az önkifejtés, művészi inadaptáció) és Antonio (adaptáció) alakjának szembeállítása által.

13. I. m. I. 8.

14. Az udvari kultúra normáltsága és a zseniális ember lelkének törvénybontó feszültsége közötti viszonyt legtökéletesebben Goethe alakja világosítja meg: a protestáns-polgári-individualista szellemtől indulva ki, a lemondások hosszú Wilhelm Meister-útján át jut el ideáljáig, a normált kultúráig. A normákat, melyek az Udvari Ember számára magától értetődőek, a lényében mindig individualista Goethe értelmüknek személyes átélésével teremtette a maga számára újjá és elevenné. Épp ez a sajátos, teremtő normáltsága okozza, hogy mi, nem normált emberek, Goethe alakján keresztül érezzük legjobban, mi az udvari, mi a normált, mi a klasszikus kultúra.

15. I. m. I. 29–39.

16. Max Scheler: *Vom Ewigen im Menschen.* Leipzig, 1921.

17. Idézve Cartwright i. m. II. 262. L. még Sanuto: *I Diarii* t. 38. p. 204.

18. I. m. IV. 17.

19. Uo. „... cosi questa virtù non sforzando l'animo, ma infon-

dendogli per vie placidissime una vehemente persuasione, che lo inclina alla honestà, lo rende quieto et pien di riposo in tutto equale et ben misurato: et de ogni canto composto d'una certa concordia con se stesso, che lo adorna di cosi serena tranquillità, che mai non si turba et in tutto divien obbedientissimo alla ragione: et pronto di volgere ad essa ogni suo movimento et seguirlo ovunque condur lo voglia, senza repugnanzia alcuna: come tenero agnelo che corre, sta et va sempre presso alla madre, et solamente secondo quella si muove. Questa virtù adunque è perfettissima, et conviensi massimamente a i Principi, per che da lei ne nascono molte altre. 303. p.

20. I. m. IV. 18.

21. I. m. IV. 40.

22. Balthasar Graciáns Hand-Orakel und Kunst der Weltklugheit, übersetzt von Arthur Schopenhauer; Leipzig. Reclam: 43. §. 27. s.

23. I. m. I. 45.

24. I. m. II. 8.

25. Vö. i. m. III. 19. *„Nem akarok arról beszélni,* méltóságban mily alacsony minden emberi teremtmény a Miasszonyunkhoz képest, nehogy szent dolgokat keverjek együgyű beszélgetésünkbe; *nem mesélem el,* hány asszony szenvedte el hallatlan állhatatossággal a zsarnokok szörnyű kínzását Krisztus szent nevéért, és *hallgatok* azokról, akik tudományukkal szócsatákban megzavarták a pogányokat."

26. H. de Balzac: *Physiologie du Mariage,* p. 115.

27. Vö. C. G. Jung: *Die Ehe als psychologische Beziehung.* (Das Ehe-buch. Celle, 1925. s. 304.) „Elengedhetetlen az ún. szfinxjellem, a kétértelműség vagy sokértelműség, nem oly határozatlanság, melybe nem lehet beletenni semmit, hanem ígéretteljes határozatlanság, a Mona Lisa beszélő hallgatásával stb." Eredetét ősi mitikus képzetekkel hozza összefüggésbe.

28. L. *Parnaso Italiano, ovvero raccolta dè poeti classici italiani,* tomo 26. Venezia, 1787. pp. 65–89. Vö. A. Dumesnil: *Les Amateurs Italiens.*

29. L. A. Beffa–Negrini: *Elogi historici di alcuni personaggi della famiglia di Castiglione.* Mantova, 1606.

30. Állítólag Castiglione hatott, Shakespeare szonettjeire: l. G.

Wyndham: *The Poems of Shakespeare.* London, 1898. A Cortegiano és a Much Ado about Nothing viszonyáról l. Scott M. Ph. D.: *The Book of the Courtyer by Count Baldassare Castiglione.* Baltimore, 1901.

31. I. m. III. 53.

32. I. m. III. 51.

33. Már Arisztotelésznél: *De animalium generatione,* IV. 6. Részletesebben Plutarkhosz *Quaestionum convivalium* I. III. I. m. III. 14–16.

34. I. m. II. 59.

35. I. m. III. 56.

36. I. m. III. 44.

37. Georg Simmel: *Philosophische Kultur.* Potsdam, 65–103. sz.

38. Vittoria Colonna hatalmas alakja jellegzetes példája az átmenetnek: megvalósítja a középkori ideált is, ő Michelangelo „Donna Alta e Degná"-ja (Sonneto 115), aki puszta létezése által formálja a művész lelkét a legfőbb Ideál felé; és ugyanakkor Castiglione leghivatottabb kritikusa, akitől Castiglione függővé teszi, hogy nyilvánosságra hozza-e a Cortegianót, és akihez írt levelei, különben rendkívül világos stílusától eltérően, a szellemi erőfeszítéstől és a túlzó magasztosságtól homályosak, érthetetlenek.

39. Vö. E. et J. Goncourt: *La femme au dix-huitième siècle.* Paris. I. p. 181.; „Szerénység, illedelem, a XVIII. század igyekszik feloldozni a nőt ezek az ócskaságok alól. És hogy helyettesítse mind az erényeket, melyeket eddig jellemére aggattak, természetétől kértek, nem követeltek mást, mint egy előkelő ember (honnête homme) erényeit."

40. I. m. II. 8. stb.

41. I. m. II. 39–40.

42. I. m. II. 11.

43. Vö. a fiatal Tristan beszédművészetéről Gottfried von Strassburgnál. „Útközben sokféle beszéd szövődött. Bármily fiatal is volt az udvarias Tristan, beszédében oly ravasz volt, hogy minden szóra, akármit is kérdeztek, helyes mértékben adott feleletet. Oly élesen mérlegelte szavait és viselkedését, hogy a bölcsek, az aggok Isten ajándékának tekintették, és csodálkozva szemlélték, mily könnyű

és szabad modorú és mily szép testű." Leipzig, 1875. Simrock, ss. 74–75.

44. I. m. II. 43.

45. I. m. II. 58. Kétértelműség ekkor még természetesen nem azt az egyértelműséget jelenti, amit ma értünk alatta.

46. Hegel: *Philosophie der Geschichte.* Leipzig, Reclam, 483. S.

47. I. m. II. 3.

48. Nietzsche: *Also sprach Zarathustra.* Leipzig, Kröner, I. 33–36.

49. Ennek a paradoxiának bővebb kifejtését l. *A zsarnok* című írásomban. Napkelet, 1923. szept.

50. I. m. IV. 12.

51. . . . si volti con tutti i pensieri, et forza dell'animo suo ad amare et quasi adorare un Principe, a chi serva sopra ogn'altra cosa et le voglie sue et costumi et modi tutti indrizzi a compiacerlo. I. m. II. 18.

52. A. Pfänder: *Zur Psychologie der Gesinnungen.* (Jahrb. f. Philosophie und phänomenologische Forschung. I. Halle, 1914) s. 347.: „So entsteht oft ein positives Hinstreben zu bestimmten Personen aus dem Verlangen, ihnen zu gefallen oder ihnen zu imponieren. Auch dieses Hinstreben wird von den Menschen, die es erleben, meistens für Liebe und Zuneigung zu den Personen erklärt. Tatsächlich aber kann dieses Hinstreben mit völliger Gesinnungsgleichgültigkeit gegenüber der Person gepaart sein."

53. I. m. II. 23. Uo. az idézet is.

54. T. a gyilkos Francesco Maria.

55. L. Serassi: *Delle lettere de Conte Baldassar Castiglione, con annotazioni storiche illustrate,* 2. tom. Padova, 1679–71. I. 133.

56. Pietro Bembo: *Lettere.* Verona, 1743. III. 15.

57. Hegel i. m. 511. o. „Das Prinzip des Dieses, welches die Welt zu den Kreuzzügen getrieben, hat sich vielmehr in der Weltlichkeit für sich entwickelt: der Geist hat es nach aussen entfaltet und sich in dieser Ausserlichkeit ergangen."

58. B. Gracián i. m. 297. §.

59. I. m. II. 356.

60. Vö. i. m. II. 32. Aki a fejedelem kegyében áll, azt az udvar okosnak tartja; a kegyvesztett, bármit tesz és mond, nevetséges.

61. Vö. Burckhardt–Geiger: *Die Kultur der Renaissance in Italien.* Leipzig, 1919. I. 120–129.

62. I. m. I. 43.

63. Burckhardt–Geiger i. m. II. 121.

64. Cartwright i. m. I. 159.

65. Uo. 66.

66. Uo. 232–33.

67. I. m. I. 47.

68. I. m. I. 44.

69. I. m. I. 49.

70. I. m. I. 14. p. 21. Il Cortegiano adunque, oltre alla nobilità, voglio che sia in questa parte fortunato, et habbia da natura non solamente lo ingegno, et bella forma di persona, et di volto, ma una certa gratia, et (come si dice), un *sangue,* che lo faccia al primo aspetto a chiunque lo vede, grato et amabile.

A Sangue szó értelmére l. Tommasso–Bellini: *Dizionario della lingua italiana,* IV. i. p. 532. „Sangue 30. Avere sangue ad alcuno: Avergli affezione, Aver simpatia per esso. Castigl. Corteg. I. 151. Vedesi talor che un gentiluomo... sarà poco grato a un signore, e, come si dice, non gli arà (avrà) sangue", továbbá p. 534. XXVII.: „Non ci aver sangue con uno, Non se la dire seco, Non andare d'accordo. Aversi sangue con qualcuno, Dirsela Simile Averci poco sangue, Poco affetto, poco simpatia."

71. I. m. II. 7.

72. Der Hofmann des Grafen Baldesar Castiglione, übersetzt, eingeleitet und erläutert von Albert Wesselski, 2 Bde. München u. Leipzig, 1907.

73. Karl Vossler: *Die philosophischen Grundlagen zum „süssen, neuen Stil" des Guido Guinicelli, Guido Cavalcanti und Dante Alighieri.* Heidelberg, 1904.

74. I. m. IV. 50–72.

75. I. m. IV. 62.

76. I. m. IV. 70.

77. I. m. IV. 63.

78. I. m. IV. 64.

79. I. m. IV. 51.

80. I. m. IV. 51.

81. Vö. Burckhardt–Geiger i. m. 247., Excurs CVII.

82. I. m. II. 7. „et non solamente ponga cura d'haver in se parti et conditioni eccelenti, ma il tenor della vita sua ordini con tal dispositione, che'l tutto corrisponde a queste parti. et vegga il medesimo esser sempre, et in ogni cosa, tal, che non discordi de se stesso; ma faccia un corpo solo di tutte queste buoni conditioni di sorte, che ogni suo atto risulti et sia composto di tutte le virtù come dicono i Stoici esser officio di chi é savio."

83. L. P. Barth: *Die Stoa*. Stuttgart, 1903.

84. I. m. I. 15.

85. I. m. I. 24.

86. I. m. I. 27., 36. o.: „Et cio è fuggir, quanto piu si puo, et come un asperissimo, et pericoloso scoglio la affettatione; et puo dir forse una nuova parola, usar in ogni cosa una certa sprezzatura, che nasconde l'arte et dimostri eio, che si fa, et dice venir fatto senza fatica, et quasi senza pensarvi."

A sprezzatura jelentésére l. Tommasso–Bellini i. m. IV. l. 601. p.: „maniera di fare e di dire, che pare negletta, ma che sovente è maestrevole disinvoltura." (Viselkedési vagy beszédmód, mely hanyagnak látszik, de amely gyakran mesteri elfogulatlanság.)

87. I. m. I. 28.

88. I. m. I. 29.

89. André Gide: *Les caves du Vatican*. Paris, Nouvelle Revue française, 1913.

90. Idetartozik Goethe is, kinek összefüggését az udvari kultúrával már fentebb említettük. Ugyanő, aki a dilettantizmust oly mélységesen elítélte, egyben tiltakozik a művészetek mesterségszerű felfogása ellen is. „Nur nichts als Profession getrieben! das ist mir zuwider. Ich will alles, was ich kann, spielend treiben, was mir eben kommt und so lange die Lust daran währt. So hab ich in meiner Jugend gespielt, unbewusst, so vill ich bewusst fortsetzen durch mein übriges Leben." Idézve és elemezve: Simmel: *Goethe*. Leipzig, 1923[5]. s. 5.

91. C. F. Meyer: *Der Heilige.*

92. Ez kb. Thomas Mann Varázshegyének alapgondolata.

93. W. Windelband: *Lehrbuch der Geschichte der Philosophie.* Tübingen, 1919[8]. 1. 5. s. 142.

94. I. m. III. 19.

Az intellektuális költő

A magyar költészet nagy kora talán egyik irodalom felé sem fordult olyan kinyitott szívvel, mint a távoli Anglia költészete felé, melyhez még fel nem derített analógiák vonzották. Byron, Scott, Shelley, Moore, Dickens hatása a magyar XIX. században sokkal valóságosabb, semmint francia vagy német kortársaiké; különösen azáltal, hogy Arany János, régibb irodalmunk legtanultabb költője, a vele rokon angol romantikához fordult legszívesebben mintáért és buzdításért. A nagy generációt követő nemzedékek mintha elvesztették volna az Angliába vezető nagy Angliából vezető utakat. Az angol líra is jelentéktelenebb lett a romantikus nemzedék letűnte után, később pedig a francia szimbolizmus diadalmas felcsillagzása magára vont minden tekintetet, mely túlnézett a magyar határokon. A ma élő költők közül mindössze kettő (igaz, hogy a legjavából) engedte áthullámozni versein az új angol líra méltóságteljes, fáradt pátoszát: Babits Mihály és Tóth Árpád. Tóth Árpád Keats ódáinak érett gyümölcsös édességét ízlelte és Wilde jó verseinek finomságát; Babits Mihály fiatalságának tanulékony és szomjaolthatatlan intellektualitásával küzdött a „nehéz" angol költők, Browning és Swinburne új dalaival.

A magyar irodalom strukturális képét, mint ismeretes, az teszi különösen érdekessé, hogy az európai szellem valamennyi mozdulása valamiképp továbbrezeg benne. Így, lényegére összeszűkítve, mégis lényegének totalitásában él, mint a csöpp mozifilmen a mozivászon egész élete, az angol XIX. század egyik nagy szellemi áramlata Babits Mihály költészetében. Arra a később egész Európára átcsapó áramlatra gondolunk, melynek kezdetét a *prerafaeliták* és Swinburne neve jelöli.

Irodalmi hatás nincsen bizonyos belső analógia nélkül; hiszen a hatás legszebb esete az, amikor az egyik költő a másikat ráeszmélteti eddig öntudatlanul rejlő képességeire, érzéseire, ritmusaira, és amikor példája által felbátorítja, hogy napvilágra engedje kiérni az új ritmusokat. Ez a viszony Babits és az angolok között is. A belső rokonság elsősorban költészetüknek *intellektuális voltában* áll. Ma már kezdünk mosolyogni a romantikus művészelmélet „szent őrület" teóriáin, már nem követeljük meg a költőtől, hogy gyermek legyen, aki játszó ösztönösséggel teremt maga sem tudja, mit; hogy olyan spontánul törjön ki dala az ihletettségből, mint a könnyek és a kacaj; hogy felejtse el mind, amit tanult, sőt amit az ősei tanultak, és lássa a világot a rousseau-i ősember „romlatlan" szemével; nem akarjuk, hogy az imbecillitásig eredeti, spontán és őszinte legyen, mert láttuk az impresszionizmus vallomásoskodó érzéskufárságaiban és az expresszionizmus kínosan gyártott eksztázisában, hogy mily torz karikatúrákig vezet el a vitalisztikus esztétika. Az emberi léleknek nem természete, hogy spontán és őszinte legyen, a lélek is, ez az „animula frigida, nudula", rejtőzködő, öltözködő természetű, mint a test és a lélek legszebb, legangyalibb ruhája, a Szellem, az intellektus.

Épp ezért az intellektuális élményt, a gundolfi „Bildungserlebnist"-t nem szabad kevesebbre becsülni, mint bármily más, lélekben valóságos élményt. A költői alkotás értékét a tudatosság sem csökkentheti; ha alkotásának öntudatlan volta tenné naggyá a költőt, akkor csak a primitív népektől várhatnánk valami újat a lírában, valami lírai jazzbandet. A romantizáló esztétika hibája ott volt, hogy a tudatosságot összetévesztette a lélekben álságossal. Itt két különböző ellentétpárról van szó: a tudatos és ösztönös, továbbá a lélekben álságos és lélekben valóságos antitézisei. Lehet valami lelki megnyilatkozás, pl. egy vers, teljesen ösztönös alkotás, és mégis lélekben hamis, felfújt, nagyzoló, halálról beszélő, ahol csak fejfájásról van szó, sőt éppen az egész ösztönös, elengedett, ún. automatikus írásnál forog fenn a lélekben hamisság legnagyobb veszedelme. (L. Seillière: Le Mal romantique bev.) Lehet viszont egy vers teljesen tudatos,

kiszámított alkotás, melynek mégis minden sorát a lelki élet ömlő valósága tölti el, példa Baudelaire *Harmonie du Soir*-ja.

Az angol költők voltak az elsők akik mindezt felismerték, és a XIX. század zsenikultusza közepén, támadtatva és meg nem értve, tudatos és tanult költészetet mertek produkálni: Browning rászabadította a lírára a kor világnézeti harcait, viaskodó problémáit, nehéz és fájdalmas gondolati gazdagságát, a szellemi ember jeges birodalmát forró, „zivataros szerelmű" lírává tette – a prerafaeliták pedig és féltestvérük, Swinburne, a forma tudatosságát, az alkotásnak a festészet példáján okult, tanulható technikáját be merték vallani, és meg merték valósítani.

Babits Mihály is, mint angol elődei, a *Nyugat*-tal diadalra jutó új spontánság-kultusztól körülvéve – mely reakció volt az előző generáció némely tagjának nem annyira tudatos, mint inkább lélekben álságos, epigonosan utánaérzett költészetére –, elszigetelten és egyedül, intellektuális lírát alkotott. Az elvont gondolatnak ritmustestet faragott, a formát a műves nyugodt tudatosságával kezelte, őséül Arany Jánost választotta, és megvetette az őszinteség hazug attitűdjét:

Ha költő, ki lázát árulja: tessék!
itt állok cédán, levetkőzve! láss!
ez nem költészet; de aranymüvesség!
s bár nem őszinte, nem komédiás.

Az újítók minden balsorsa elérte, a kétfelől támadtatás keserűsége is: a régieknek nagyon új volt, és az újaknak nagyon régi és hideg tudatosságának művészet-etikai értékét, a szemérmességében tökéletes forma mögött rejlő igaz érzésvilágot kevesen értették meg. De a fiatal generáció növekvő hódolata igazolja a költő igazát.

Swinburne és Babits költészetének egyaránt előfeltétele a prerafaelitizmus: költői attitűdjük Rossetti formákba mélyedő festőattitűdjével, W. Morris fáradhatatlan polihisztor attitűdjével, Burne-Jones álmatag szorgalmával sokkal rokonabb, mint pl. Verlaine elátkozottságával vagy Ady őskajános tornájával. Attitűdjük távol áll a XIX. század költőjének sorsjátszotta hangszer-beállítottságától és

közel áll a régibb századok *műveséhez*. Számukra a költészet nemes munka, magasztos emberi kötelesség. „A művészet a munka közben érzett gyönyörűség kifejezése" – mondja W. Morris. Hogy ez a tétel igaz-e, nem biztos; de elmondható Swinburne és Babits költészetéről.

Mint igaz művesekhez illik, Swinburne és Babits nem választott költő voltukra gőgösek, hanem technikai tudásukra (abban az értelemben, ahogy Swinburne mondja: „amint a festő technikai munkája a szemhez fordul, a költő technikai munkája fülhöz fordul"). Mindketten félelmes szakemberei a rímnek és a ritmusnak, nemcsak gyakorlatban, hanem elméletben is. Swinburne híres tanulmányában, *A Study of Shakespeare*-ben, szemrehányást tesz a Shakespeare-kutatóknak, hogy nem a fülükkel, hanem az ujjukkal hallanak, míg ő, pusztán rím- és ritmusérzékére támaszkodva, verstani alapon próbálja megoldani a Shakespeare-kronológia problémáit. Hasonlóképpen minálunk Babits a verstan legnagyobb tudója: nagy harca Földessy Gyulával az Ady-versek ritmikája körül a szemünk előtt játszódott le.

Mint igaz művesekhez illik, mindketten szenvedélyes dekorátorok. A dekoráció fejezi ki legtisztábban a munka közben érzett gyönyörűséget. Hasonlataikat nem a mindennapból merítik, sem a lélek életéből, hanem keresik a választottat, a ritkát, a drágát, melynek felemlítése a verset külsőleg értékesebbé teszi, „díszítik" a verset kívülről hozott dolgokkal, mint a középkori vagy a keleti költők. „Örök dolgok közé legyen híred beszőtt", mondja Babits egy verse, hol kedvese szfinxek, piramisok, a Nílus, ivor plektrum, rubin, a nap arany keze, a Nyugat küszöbe, hatezer év és egy üstökös között jelenik meg. Swinburne álarcos menetben huszonkét bibliai és egyéb régi királynőt vonultat fel, a renaissance ember kéjével dobálva rájuk leíró képeket és hasonlatokat. Prerafaelita festmények dekoratív komolysága kísért Babits egyik-másik versében: *Klasszikus álmok*, *A Danaidák*, Burne-Jones képjeleneteit hozzák ritmusokba, és a rózsák, a prerafaelita rózsák, melyek Dantera hullanak Rossetti festményén, és misztikus háromszögben hervadnak egy másikon:

Nagy tornyos nyoszolyában
fekete nyoszolyában
fehér rózsák között,
úgy alszik Csipkerózsa,
rózsák között a rózsa
álomba rejtözött.

Szeretik a dekoratív allegóriát, a középkor sokat bántott nemes tradícióját, melyet kiszorított testvére, a szimbólum. A szimbólum nem dekoráció, a szimbólum a vers testéhez tartozik: az allegória kívülről hozott, kezelhető, körüljárható, és éppen ez adja meg technikai varázsát. A szimbólum együtt születik az élménnyel, az allegória intellektuális munka eredménye, az egyenlet ismeretlenje, melynek a megtalálása logikai örömet okoz (ez a logikai öröm az intellektuális költők sajátos hangulati varázsa.) Swinburne legszebb allegorikus költeménye a *Ballad of Life:* a Hölgyet három allegorikus alak veszi körül: Kéj, Szemérem és Félelem, kik a hölgy dalára csodálatosan átváltoznak Szerelemmé, Bánattá és Szánalommá. Babits egyik legszebb verse, a *Két nővér,* szintén allegorikus átalakulás, a Bánat és a Vágy egybefonódó egymásba alakulásának allegóriája. A rímelő hosszú sorok Swinburne tengeresen zúgó ritmusaira emlékeztetnek, a gondolat Swinburne alapélményformájával, a kép és kín ambivalens egységével rokon, a *Rococo* című versben páratlan zenébe olvasztott gondolattal:

The snake that hides and hisses
In heaven we twain have known,
The grief of cruel kisses,
The joy whose mouth makes moan,
The pulse's pause and measure,
Where in one furtive vein
Throbs through the heart of pleasure
The purpler blood of pain.[1]

Az egyezés a beszédformáig megy, a költőien egyedül lehetséges beszédformáig, melyben az allegória kimondja saját értelmét, tehát a drámai formáig; Swinburne-nél:

That Fear said: I am Pity that was dead
And Shame said: I am Sorrow comforted
And Lust said: I am Love.[2]

Babitsnál:

S szól néha könnyezve a Vágy: „Én vagyok a Bánat",
S szól néha nevetve a Bánat: „Én vagyok a Vágy".

Ha a Bánat és a Vágy víziójához hozzátesszük még a „fekete hunyor"-t, melyből füzérük van kötve, ezt a valahogy nagyon prerafaelita növényt, akkor ez a vers méltó előhangja Babits Mihály angolos periódusának, bár nem tudom, hogy időrendben megelőzte-e ennek a periódusnak nagy dokumentációját, a *Laodameiá*-t. Ebben a versben feltaláljuk már az angolos hatás minden lényeges mozzanatát: a prerafaelita dekorációt, a swinburne-i verselést és a swinburne-i pszichologikumot.

Azt az újat azonban, melyet a prerafaelita formanyelv jelentett a XIX. században, nem jellemeztük teljesen a dekorációval és az allegóriával. A prerafaelita és swinburne-i formakincs nagy szerepet játszott Babits legnagyobb művének létrejötténél: Babits Mihály nyelvalkotásánál. Ennek a nyelvi alkotásnak, valamint a prerafaelitákénak, igen fontos lélektani jellemzéke: hogy itt tudatos nyelvalkotásról van szó. A költő fáradhatatlanul és egyben csodavárón, a misztikusok türelmetlen áhítatával keresi a számára legfontosabbat, a nyelvet. Azt az egyetlen nyelvet, azt a minden eddigitől különböző nyelvet, melyben a régi és banális szavak is új életet nyernek, mely már a puszta intonációja által hordozza, és sejtelmesen kifejezi azt, ami a költőnek kifejezni adatott. Ady fiatalkori verseskötetei nagyszerű példái a költő nyelvkereső zarándokútjának. Babits nem

publikálta első verseit, és első kötete már teljes vértezetben mutatja be, abban a sajátos hanghordozásban, melyről ma már minden gimnazista felismeri akár a mester, akár tanítványai verseiben: ez Babits hangja.

A költő nyelvét nem befolyásolhatja idegen nyelvű költő; költői szempontból minden nyelv egyetlen adottság, „ősnyelv", olyanforma ősnyelv, amilyennek ezt régi nyelvészeink elképzelték. A legnemzetközibben tanult költő is nyelvi szempontból nemzetének költészetéhez fordul inspiráló és még inkább elrettentő példáért; innen tanulja meg azokat a kifejezéseket, „amelyeket ma már nem lehet leírni". Ha egy angol szó elavult, ez nem gátolja a magyar költőt, mert az irodalomban nem a szó fogalmi értéke számít, hanem jelentéshangalak-egysége, mely minden nyelvben külön értékskálákba rendeződik.

Hatásról tehát nem beszélhetünk. Mindössze azt gondoljuk, hogy Babits Mihály belső formakeresését követve, de az angol példán felbátorodva körülbelül ugyanazt az alkotást vitte végbe a magyar nyelven, melyet az angolban Rossetti kezdett szonettjeivel, Swinburne teljesített és Yeats végső szépségéig fejlesztett. Az ilyen nyelvi újnak fogalmi kifejezése óriási nehézségekbe ütközik. Hiszen grammatikán itt igen kevés múlik. Talán hosszú időnek kell addig lefolyni, a magunk nyelvének egészen más formákat kell öltenie, hogy egy költő nyelvét, mint zárt, egységes alkotást, mivoltában intuícióinkkal felfoghassuk. Mi is csak tapogatódzó irányjelzést akarunk adni, mikor azt mondjuk, hogy az angolok és Babits nyelvreformjának centruma: *a mondat bipoláris feszültségének a végsőkig való fokozása*. Bipoláris feszültség alatt értjük azt az eleven valamit, mely a költői, ritmikus mondatnak első szótagintonációja, és a pontot megelőző hangleszállítás között áramlik. Ennek a feszültségnek formálásában rejlik a mondat stílusproblémája. Itt lehet felismerni a klasszikus stílus mondatát „kiegyensúlyozottságáról", mely annyit jelent, hogy a mondat súlya arányosan megoszlik a kezdeti és a végpont között: ezt fejezi ki az antik körmondat előtag-utótag szabálya vagy a francia alexandrin középütt elhelyezett cezúrája. A romantikus formatörekvés a bipolaritást legszívesebben feloldaná, hogy

mondatformája is hordozója legyen a végtelenbe tendálásnak: az az enjambement elválasztja a pontot, az értelmi sorvéget a ritmikus sorvégtől, hogy ezáltal a pont mondatlezáró erejét csökkentse. Szereti a félig befejező írásjeleket, így a gondolatjelet és a kettőspontot, hogy a pontok számát megcsökkentse; a sok gondolatjel, pontosvessző és kettőspont után végül is a mondatvégző pontnak már nincsen semmi feszültsége, a mondat a végtelen felé elhullámozott, elvérzett, a pont a végkimerülés jele csupán. (Vö. Zolnai Béla: *A látható nyelv.* Minerva, 1926.)

Az angoloknál és Babitsnál a mondat átlagában megmarad bipoláris zártságában, de igyekszik ezen a zártságon belül annyi súlyt magára venni, amennyit csak elbír. Konkréten: először is a mondat hosszúra nyúlik, mégpedig nem romantikus módon, tehát halmozással, mellérendelt mondatok egymásra dobálása által, hanem az egytest mondat nyúlik meg mellékmondatok és jelzők tömegével. Másodszor a mondat csupa súlyos alkatrészt hordoz magában: minden egyes szó a mondat értelmének konstruálásához szükséges, vagy fontos jelző, hasonlat, elengedhetetlenül.

Az ilyen mondatforma hangulata: a végsőkig feszítés és mégsem kirobbanás hangulata, a grillparzeri „wir glühten, aber schmolzen nicht" lélekállapota. Olyan valami, mint pl. az ember, akit csordultig eltölt a harag, de nem üt, és nem is szól. A visszafojtott szenvedélyek lelki habitusa ölt testet az ilyen mondatokban. Éppen ezért mi teljesen tévesnek érezzük az angol kritikusok véleményét, akik a prerafaelita lírát érzéki költészetnek nevezték, és azt hisszük, hogy ez a stílus minden barokkos színpompája dacára (vagy – ki tudja – talán éppen azért) aszketikus stílusnak nevezhető. Ha megvizsgáljuk, rokonságot fog mutatni a nagy misztikusok stílusával: Ferideddin Attarral, Dantéval, Seuse-val, Szent Teréziával.

Másik fő jellemvonása a babitsi nyelvalkotásnak az arisztokratikus szóválasztás. Az angol lírában Wordsworth és még inkább Byron, a magyarban Petőfi a demokratikus szóválasztást tették általánossá; az angoloknál azóta Swinburne, nálunk Babits az első, aki következetesen megvalósította a költői szavakhoz való visszatérést, illetve a demokratizált szavakat ők újra költőivé szentelték. Babits használ

ugyan néha groteszkül hétköznapi szavakat, mint „megmodernigényesült", de valahogy olyan undorodó gesztus idézőjelei közt, mint aki békát fogott.

A prerafaelita költészet magatartása egyházian, hieratikusan komoly, ez nyilvánul meg a szóhasználatban is. Rossetti azt mondja:

A Sonnet is a moment's monument,
Memorial from the Soul's eternity.[3]

Babits szerint:

Minden szonett egy miniatür oltár.

A költészet művesség; de éppen ezáltal magasztosul fel: mint a középkori iparos munkája, aki Isten nagyobb dicsőségére dolgozik. Ruskin valósul itt meg prerafaelita hívein át: „all art is praise", minden művészet istentisztelet.

Az arisztokratikus költői nyelv is, úgy lehet, visszafojtott szenvedélyek jele, gondoljunk a barokk nagy homályosaira vagy a modernebbek közül pl. Kölcseyre, Hölderlinre, Georgére. Adynak, az életében is kevéssé cenzúráltnak, minden szó jó. Az olyan költő, mint Swinburne és Babits, egyes szavakat nem írhat le; szinte szorongó félelem van benne a profán kifejezésektől; mert a szavak, művességének anyaga, a költő számára kétszeresen szimbolikusak: a profán szavak szimbólumává lesznek lelke profán rétegeinek. Öntudata legmélyén él benne valami félelem, hogy ha leírja ezeket a szavakat, ki nem mondható, eltitkolandó, barbár és közönséges dolgok szakadnak be a versbe, saját barbársága, lelkének ki nem mondandó titkai. Arisztokratikus szóválasztás szükséges a számára, nemcsak esztétikai okokból, nemcsak művészgőgjének kifejezéséül, hanem önvédelemből is. A verset ezáltal eltávolítja a lélek nyers valóságától, melyet éppoly kevéssé akar szelekció nélkül, megszűrés nélkül megnyilvánítani, mint szavait sem. Verseit ezért sokan hidegeknek tartják, és sok verse hideg is, játékos; a költő néha rászánja magát, hogy kifejezzen valamit lelkének barbár valóságából, de az

utolsó percben, már írás közben meggondolja magát, játékba menekül önmaga elől, szerepet játszik, alakoskodik. De a legtöbb verse nem hideg, csak *szemérmes*. Az arisztokratikusan zárt forma a diszkréció jele. Talán ezért van, hogy Arany János és Babits Mihály az angoloktól, a diszkrét és hallgatag nemzet költőitől tanultak legtöbbet.

A két intellektuális költőt és zárkózottságukat semmi sem jellemzi jobban, mint az, hogy stiláris problémáiknak e lelki gyökereit csak akkor közelíthetjük meg, ha egy tisztára intellektuálisnak látszó mozzanatot: *görögség-felfogásukat* vetjük analízis alá. A görögségről alkotott kép kiválóan alkalmas arra, hogy a gondolkodó ember a szellem szférájába emelje sötét és ösztönös lényének életes problematikáját. A görög kultúra talán éppen azáltal paradigmatikus, hogy minden ember a maga paradigmáját beleláthatja.

Egyúttal itt kezdődik az igazi, szabályos hatás, a szó legfilológiaibb értelmében. Babits csodás görög drámáján, a *Laodameiá*-n, a görög tragikusok és Swinburne egyidejű tanulmányozása színeződött le. A *Laodameia* tökéletesebb, mint swinburne-i mintaképe, az *Atalanta in Calydon*. Swinburne-nek, mint ismeretes, a belső forma iránt meglepően kevés érzéke volt, míg a *Laodameia* kompozíciója makulátlan. Ami Swinburne-nél elmosódó, ködös, Babitsnál klasszikusan nyilvánvaló, ezért a *Laodameia* hangulata sokkal görögebb (olyan értelemben, ahogy a görögöt manapság elképzeljük).

A legelső hatás itt a felbátorítás lehetett. Az *Atalanta* helyét a világirodalomban az jelöli meg, hogy az összes modern görög tárgyú drámák közül ebben van a legerősebb feszültség görög és modern elemek között, ez a dráma hidal át legszélsőségesebb ellentéteket görög formák és modern életérzés között. A forma eléri úgyszólván a végső határokat, amennyire egy modern nyelvet írott mű görögös lehet; kórusokban, verskonstrukcióban, sőt a nyelvnek lehetőleg görögös amplitúdójában, a görög tragikusok jellegzetes beszédformáinak alkalmazásában az *Atalanta* pastiche-szerűen görögös. A tartalom azonban, vagy mondjuk, hangulat, minden skrupulus nélkül modern, a szó aláhúzott, XIX. századi értelmében: dekadens, idegi, a századvég jellegzetes szorongásaival és borzadásával telített.

Babitsot, a nagy művest, elsősorban ez a technikai bravúr vonzotta, mely az említett feszültségben rejlik. Éppen a pastiche tudatossága, a nem reszkető kéz formabiztossága imponált neki Swinburne-ben, és ösztönözte hasonló erőpróbára. A másik kezdeti ösztönzés talán az volt, hogy Babitsban is felgyülemlett már előzőleg, görög tragédiák olvasása közben, sok görögös beszédhangulat, szóalak, magyar–görög ritmuslehetőség, magyar–görög epitheton ornans; Swinburne példája megmutatta, hogy ezeket nem kell félretennie lelkének filológiai raktáraiba, hanem a szubjektív kifejezés eszközéül éppúgy felhasználhatja, mint bármi mást.

Lehetséges, hogy a közelebbi tárgyválasztásban is Swinburne inspirálta Babitsot. A *Laodameia* tárgya a Szerelem halotti áldozata, egy antik neküia, szellemidéző áldozat, mellyel a szerelmes asszony visszakényszeríti a föld színére férjének árnyát. A halottigéző mágia elveszíti antik formalizmusát; a halottat nem a szertartások ereje idézi fel, hanem modernül-bensőségesen, a szerelem és az emlékezés hatalma. Ez a gondolat felcsendül Swinburne egyik legszebb versében is: *In the Salt Marshes*, mely bizarr módon az elhagyott angol tengerpartra lokalizálja Odüsszeusz Neküiáját. A motiváció itt már a „modern" bensőséges:

Love more strong than death or all things fated,
Child's and mother's, lit by love and led.[4]

Megfelelője Babitsnál:

Ó lányok, halhatatlan a valódi vágy,
Léthé álomvizétől az nem alszik el,
– – – – – – – – – – – – – – – – – – –
s fellobban olykor és legyőzi végzetét.

Tárgyi egyezés ezen az „alapeszmén" kívül is kimutatható. Az *Atalanta* és a *Laodameia* hősnője egyaránt királynő, a királynőfogalom teljes mitikus felségében, melynek íze talán még a matriarchális őskultúrákba nyúlik vissza. Két királyné, aki a végzettel

dacol, mert úgy érzi, hogy asszonyiságában mélyebb végzetet, örökebb törvényt hord magában, semmint a jóslatok sivár végzete.

Mindkét dráma cselekvésének megindítója egy végzetes álom. A két darab időbeli elhelyezése az évben is megegyezik: a kora tavasz, mikor „a Tavasz kopói a Tél nyomán vannak", ahogy Swinburne mondja, a vágyak, az irracionális erők, a nagy háborúk, változások, szerelmek kísértetjárásának ősi ideje.

További tárgyi megegyezést mutat a kardalok témája, mégpedig a *Laodameiá*-nak csaknem valamennyi kardaláé. Az első kardal mindkettőben „beállítja" az időt, és ünnepli a tavaszt; expozíció. A *Laodameia* második epodosza – „Milyen bort adtak a föld fiának" – mely panaszkodik, hogy kegyetlen istenek rossz, önemésztő anyagból alkották az embert, egy nagy *Atalanta*-himnuszra emlékeztet:

And the high gods took in hand
Fire, and the falling of tears
And a measure of sliding sand
From under the feet of the years.[5]

A *Laodameia* harmadik, siratő kórusa csak a rímelhelyezésben mutat fel rokonságot Swinburne-nel, második része pedig, a dicsőség dicsőítése, a fiatal Babits specifikus és kedves témája. *(In Horatium, Óda a bűnhöz.)* A negyedik kórus – „Hol körbe kerül a Styx vize hétszer" – a legszebb a kardalok közül, és egyben a legerősebb Swinburne-hatást ez árulja el. Ezúttal azonban nem az *Atalanta* hatott rá, hanem Swinburne legismertebb költeménye, a *Garden of Proserpine*. Közös gondolatuk, melyet a fiatal Babits *Sírvers*-e is variál: jobb nem élni, mint élni, az árnyvilág, a nincs-világ vízióján megérzékeltetve. Az egyezés két strófa között csaknem szövegi egyezés.

Swinburne:

Here, where the world is quiet,
Here, where all trouble seems
Dead wind's and spent wave's riot
In doubtful dreams of dreams,

I watch the green field growing
For reaping folk and sowing
For harvest time and mowing
A sleepy world of streams.[6]

Babits:

Ott semmisem éled és semmise pusztul
s mert semmisem él, örök ott, ami holt
és semmise lankad és semmise buzdul
s mert semmise lesz, örök ott, ami volt,
nem vetnek, aratnak, vetnek örökre,
nem túrja a földet az emberek ökre,
nem ölt soha zöldet Flóra a rögre
nem ballag a csillag, nem fogy a hold.

Amint látjuk, a strófafelépítés is teljesen megegyezik: a, b, a, b, c, c, c, b.

A *Laodameia* következő kórusa himnusz Artemiszhez, tartalmilag egyezik az *Atalanta* kezdő himnuszával. A *Laodameiá*-ban ez a himnusz meglehetősen anorganikus „betét", ugyancsak a következő is, az Aphrodite-himnusz, melyet talán az *Atalanta* „An evil blossom was born" kezdetű kardala inspirált.

A *Laodameia* ezután következő kórusa – „Van egy fa, amely dús lombjai szárnyát . . ." – ugyanebből az „evil blossom" kórusból meríti inspirációját. A hasonlat egyező: a Szerelem nagy fa vagy növény, mely a vérből fakadva hordozza végzetes és keserű gyümölcsét.

Most már csak a végkórus van hátra, mely egyúttal a dráma befejezése, tárgyában, ritmusban és mélyebb értelemben egyaránt egyezik az *Atalanta* végkórusával. Ez a siratódal váltakozva csendül fel a hírnök, illetve Iphiklos szavaira, olyképp, hogy a két rímelő karsor (az egészen végighúzódó rímekkel) közé közbeékelődik mindig a hírnök három rímtelen epikus természetű sora. A dalrészek strófakonstrukciója egyezik: a, b, a, b, b, mégpedig a négy első sor egészen rövid, az utolsó pedig nagyon hosszú:

Vérszínű virággal
borítsuk el őt
és tavaszi ággal,
mely éjszaka nőtt:
leljen szerelemtől a léthei réti sötéten örök pihenőt.

Fel kell említeni még két erős szövegi egyezést, melyek azonban, azt hisszük, közös görög eredetire mennek vissza:

Swinburne:

With rending of cheek and of hair
Lament ye, mourn for him, weep

Babits:

Szakítsad öltönyöd, arcod
és tépjed kúsza hajad!

és

A thing more deadly that the face of death

láttam Halál arcánál rémesb dolgokat

Érdekes, hogy Babits, a magyar rím és ritmus nagymestere, az angol rím és ritmus nagymesterétől rím- és ritmustitkokat alig tanult. Talán az magyarázza, hogy itt eszköze által, a magyar nyelv által, eleve fölényben volt az angol fölött. A magyar nyelv, amint tudjuk, alkalmas az időmértékes antik ritmus hordozására, míg az angol verselés nem. Ezért Swinburne-nek, mikor görögös verset keres, be kell érnie a görög strófaformák pusztára strukturális utánzásával, megtartva a modern rímet és metrumot. Babits viszont magából a görög metrumkincsből meríthet, és így pastiche-je közelebb áll a mintához. Babits megtarthatja a görög jambikus trimétert a drámai részek metrumául, Swinburne az angol fül kedvéért megrövidíti egy lábbal. A kardalok Babitsnál három versformában váltakoznak: 1. antik

strófák, 2. az antik kardalok mintájára alakított szabadabb időmértékes sorok, 3. a swinburne-i görög strófák, antik struktúrával, de rímmel és nyugat-európai metrummal. Csak ennél az utóbbinál lehet Swinburne hatásáról szó, és ezt már fel is jegyeztük: a „Hol körbe kerül..." a, b, a, b, c, c, c, b és a végkar a, b, a, b, b struktúrája Swinburne-reminiszcenciák. Swinburne hatása azonkívül az átmenő rímek alkalmazása, Swinburne legkedvesebb műves-trükkje, mellyel Babits oeuvre-jében a *Laodameiá*-n kívül nem találkozunk: a rímek átmennek a következő strófába, pl. az első kardalnál („Minden szomorú idő közt...") a séma a következő: I. versszak a, b, c, d; II. versszak a, b, c, d – a rím csak a következő versszakban leli meg párját.

Ennyiből áll a pozitív filológia értelmében vett hatás. Ez a hatás a pozitív filológia szempontjából elég erősnek mondható, tulajdonképpen azonban nem az. Mert mindez a hatás csak azt mutatja, hogy Babits, a műves, tanult a régebbi nagy művestől, mestersége arkanumait. A szellemtörténeti összefüggés ott kezdődik, ahol a két költő görögség-felfogásával kerülünk szembe.

Drámákról lévén szó, a görögségről alkotott vízió természetszerűen a végzetfelfogás körül kristályosodik ki. Amióta nemgörögök görög drámákat írnak és olvasnak, fennáll a meggyőződés, hogy a görög tragédia mozgató középpontjában a Végzet van; Swinburne és Babits is úgy ábrázolják a görögséget, mint a Végzet sötét őshatalma alatt görnyedők népét. De Végzet és Végzet között, a Végzet különböző színezetei között annyi különbség van, amennyiféle görög felvonult az európai kultúra színpadán a középkor lovagló, sólymos Párisa és Helénája óta Franz Werfel kórusban vonagló pacifista trójai asszonyaiig.

Ehhez még hozzájárul az a komplikáció, hogy a Végzetnek, ennek a csakugyan centrális, világképet építő fogalomnak nem volt véglegesen rögzített képe magában a görög szellem történetében sem. Azt lehetne mondani, hogy két szóban csúcsosodik ki, ha a nagy távlatból a végsőkig leegyszerűsítjük a problémát, a görögség attitűdje a végzettel szemben: a klasszikus Anankében és a késői Tychében. Homérosz és a tragikusok Anankéja valahogy kozmikus még, mint minden erő, melyben akkor hittek: belül van a „világ lángoló ha-

tárai között"; szorosan összefügg a világ szent belső rendjével, az istenekkel és az emberekkel, és talán maga a világ ez a sors. Kifejezhetetlen és kiismerhetetlen módon, de mégis törvények teljesednek általa, és általa lesz az ember emberré: mikor sorsa teljesedik, ezzel belső mivolta teljesedik ki, entelecheiája valósul meg.

A „hanyatló" görög korban (melynek hanyatló volta olyan relatív), a görög romantika korában az Ananke helyét a Tyche kezdi elfoglalni. „A Tyche fiatal istennő. Homeros még nem ismeri", mondja Rohde.[7] – A régi istenek se voltak barátságosak: a boldogok fölött ott lebegett az istenek irigysége. De Tyche a perszonifikált isteni rosszakarat. „Az istenek irigységét", mondja ugyancsak Rohde, „melyben a régiek hittek, teljesen a Tychere viszik át". „Mindegyre a Tyche hatalmáról beszélnek a költők, a világ vak és gonosz úrnőjéről, kinek értelmetlen, csak a pihenés nélküli változásban kedvét lelő önkénye nemcsak az embereken, de magukon az isteneken is uralkodik."

A klasszikus görög korszak romantikus enyészetnek indult. A világ nagy zártsága megszűnt, és a legfőbb nagyhatalom nem e világi többé, akarata kívül áll minden világi, minden szent törvényen, azért kísérteties, nem isteni, hanem démoni, ellenséges, gonosz. A klasszikus végzet hatalma minden iszonyatossága mellett is felemelő volt, mert beteljesedést jelentett, tragikus volt és katarktikus. A Tyche démoni hatalma hátborzongató, lesújtó, megbénító, nem tragikus, hanem kétségbeejtő. Az Ananke a végzet sújtotta hőst a végzetes pillanat ekszтázisában énjének végső, legnagyobb kifejtésére lobbantotta, a Tyche szétoldja az ént független, végzetes pillanatokra.

Míg Goethét a magasztos Végzet vonzotta a görög tragédiához, Swinburne-t a démoni Tyche bálványarca igézte meg. Ez az a pont, ahol a görögség a számára élménnyé vált és énjének építő részévé: a dekadens, a romantikus a görögségből is csak a dekadenset és romantikusat tudja magába asszimilálni. Babitsot egy generációval később Swinburne-ben éppen az fogja meg, hogy ezt a hangot ki tudja hallani a görögség szimfóniájából.

Mindkettőjük drámájában a címben foglalt női név csak ürügy,

nem ők a hősnők, Atalanta és Laodameia, ők csak játékai az igazi, a sokkal nagyobb nőalaknak, ki előtt felzokog és összealázkodik a karok himnusza: Tychének, az örök bálványnak, kihez a XIX. század szörnyű viszontagságok közt hazatalál. Swinburne kórusa ekszta-tikus íveléssel átkozza el az ember életét, mely a sors-isten lába alatt vonaglik, míg eljut a rettenetes és a számára mindent magába foglaló sor kikiáltására: „The supreme evil God", Isten a legfőbb rossz.

Babitsnál:

a sors buta lába gázol a
lélek kádjában ütemre
és ömlik a vérző fürtből
a bor vérszínű leve.

Új mitológiához értek el itt, új, nagyon személyes istennővel a trónuson, és ennek az istennőnek nagyon személyes tulajdonsága van: a swinburne-i sors szatanisztikus. – Sátános az, aki oktalanul gonosz, aki a gonoszságot a gonoszságért és a jóság ellen teszi, és ilyen a swinburne-i sors. Gyötri és irtja az embereket, anélkül hogy büntetné őket, csak azért, mert örömét leli a szenvedésben. Mégpedig legfőképp a fizikai szenvedésben.

A Tyche a kiömlő vérben találja perverz gyönyörét. Minden irodalmi alkotásnak megvan a maga alapszíne, mely a jelzők és domináló főnevek szóhangulatából tevődik össze. Az *Atalanta* és a *Laodameia* vérszínűek. A *Laodameia* vérszíne külsőlegesebb: a véráldozat, vérszínű virág, a vér szó állandó használata teszi – az *Atalanta* lényegében, szóskálájának egésze és víziója által vérszínű, mint Swinburne egész fiatalkori költészete.

A sátánosság és vérszeretet rettenetes plasztikus vízióvá testesül a két darab végjelenetében, melyekért talán a két darab megíratott; ezek már semmiben sem antik, hanem sötéten késő romantikus képek, az enyészet-romantika korából: Laodameia halála alaktalan, véres, eltűnő férjének árnykarja közt és még inkább Meleager halála vagy inkább hirtelen elenyészése, mikor az életét szimbolizáló üszök elhamvad – és csak a kórus marad meg, földre sújtottan és a vég-

sőkig iszonyodva, az enyészet fölött és a sátános istennővel szemtől szembe.

Itt kell keresni a két darab lelki gyökereit. Nem történhet ok nélkül, hogy egy annyira lírai lírikus, mint a fiatal Swinburne volt, a tőle emberileg annyira távol álló Meleager-mondát választja témául; kell valami titkos zsilipnek lennie, melyen át ebbe az idegen anyagba a költő egész túláradó szubjektivitása beleömlik. Ez a *szatanizmus*. Ugyanezt mint vezérmotívumot megtaláljuk a fiatal Swinburne legtöbb művében. Jellegzetes pl. *Rococo* című költeménye, melyből fentebb idéztünk. Jellegzetes *Love's Cross-Currents* című levélregényének bevezető jelenete, ahol a kisfiú, a regény későbbi hőse, jóformán minden különösebb motiváció nélkül megkorbácsoltatja magát. De Swinburne sátánosságának legteljesebb hordozója *Chastelard* című drámája, a Mary Stuart trilógia első része, melyet az *Atalantá*-val kb. egyidőben írt. Mary Stuart, „gyermekkorának vörös csillaga", itt olyannak van rajzolva, amilyen talán csakugyan volt: a sátános asszonynak, a halálhozó szépségnek, aki végzetévé válik minden szerelmesének. A darabnak különösen morbid, swinburne-i ízét az adja meg, hogy Chastelard tudja, hogy szerelme halálba fut, és mégis, vagy talán *éppen ezért* szereti Stuart Máriát, benne tulajdon halálát szereti, lassú, kínos és ezért gyönyörteljes elhalását, az enyészetet. Ez az érzés adja a gyönyörű darab (Swinburne legtökéletesebb műve) föld alatti pátoszát, mely itt-ott félreérthetetlen és feledhetetlen sorokban tör ki:

I know her ways of loving, all of them;
A sweet soft way the first is; afterward
It burnes and bites like fire; the end of that
Charred dust and eyelids bitten through with smoke.[8]

Az enyészet szerelmese beszél itt. Különösen megdöbbentő a halál lassú kiélvezése, amint Chastelard és beléje vetítve a költő Swinburne teszi:

If you will slay me, be not over quick,
Kill me with some slow heavy kiss that plucks
The heart out at the lips.[9]

És mindig és újra Stuart Mária gyilkos, véres szépségének áhítatos rajzolása, az ifjúkor egész sötét, odaadott szenvedélyességével; Swinburne legnagyobb szerelme volt a skót királynő keserű szépsége, méreggyöngyös ajka („A bitter beauty, poisonous-pearled mouth"), és bizonyára fiatal kora üdvössége lett volna, ha szenvedhetett volna érte és általa, mint ősei tették.

Az *Atalantá*-ban a szatanizmus a sorsra projiciálódik. Hangsúlyoztuk az előbbiekben, hogy a Tyche nő – amint Swinburne átéli, Stuart Mária testvére. Testet öltése a hideg, fehér Atalanta, akiért meghalnak a férfiak, aki egyetlen csókjában elveszi Meleager elrepülő életét. Az *Atalanta* is Swinburne sátánosságának kiélése.

A további analízis már a pszichopatológia körébe tartozik. A freudista talán megállapítaná az ilyenkor szokásos Ödipusz-komplexumot: erre mutat a gyermekének halálát okozó Althaea királynő alakja, mely, mint már érintettük, veszedelmesen rokon a mitikus és a tudatalatti nagy Anya-fogalommal, ahogy az Anya a kisgyermek fantáziájában él.

Babitsnál a szatanizmus részben szekundér: swinburne-i téma és hangulat; különben is akkor „a levegőben volt". De bizonyára megvan a lelki alapja, mert belső analógia nélkül nem fordult volna éppen ehhez a műhöz ihletésért.

Minket azonban nem maga a patologikum érdekel; azért foglalkoztunk vele, mert úgy hisszük, kulcsot ad a kezünkbe a két költő fiatalkori oeuvre-jének mélyebb megértéséhez, és ezzel megvilágítja az *intellektuális költészet* lelki titkát, *lélekben való keletkezését*.

Innen megérthetjük azt a visszafojtottságot, melyet mint stíluskonstituáló elemet figyeltünk meg a prerafaelitáknál és két költőnknél. A *poeta doctus*-nak, amennyiben igazán poeta és nemcsak doctus, intellektualitása tulajdonképpen mélyen emberi, őszinte, lélekben valóságos attitűd: a romantikus „sich-fliehen" egyik fajtája. A költő a tudatosságba, a technika tudatos virtuozitásába és a

történelem-átélés tudatosságába menekül, hogy elleplezze nagyon is spontán szenvedélyeit. Arról van itt szó, hogy az intellektuális költő nemhogy kevésbé szenvedélyes, szűkebb határok közé szorított ösztönéletet élő, mint az „ösztönös" költő, hanem ellenkezőleg: ösztönélete túlságosan is hatalmas, és túlságosan is kontaktusban van a lélek sötét őshatalmaival, éppen ezért nem bocsátkozhatik bele szabadon költészetébe. Az az érzelmi hullámzás, mely Swinburne-t vagy a fiatal Babitsot eltölti, különös, morbid, nem mindennapi, nem szociális, nem arra való, hogy nyílt és őszinte kifejezésre találjon: Swinburne-nél a sátános szenvedély, Babitsnál talán valami más, komplikált és néven nem is nevezhető vágy, melynek a sátánosság is már csak másodlagos, kimondható szimbóluma. Az egész intellektuális, forma és tárgyválasztás tudatossága tulajdonképpen mind arra való csak, hogy ruha legyen, leplező, elfedő, a sátános szenvedély, az őstenger, a Szenvedély fölött – mely csak itt-ott, egyes sorokban tör elő vulkanikusan, és ezek a sorok a feledhetetlenek, és ezek köré, tompítóul, álságul, drapériául íratott az egész költemény.

Teljességgel félreérti tehát az intellektuális költőt, aki száraz, érzéstelen racionalitást lát lényében. A fiatal Swinburne és a fiatal Babits éppen olyan emberek voltak, akiknél az irracionális elemek, a költészetet tápláló, zsenialitást áradó tudatalatti lélekrétegek nagyon is közel voltak a felszínhez, folytonos kirobbanással és énrobbantással fenyegettek, és csak a forma és az intellektualitás féke szorította vissza őket annyira, amennyire. Könnyű dolog a középszerű ember költőnek spontánnak, ösztönösnek, nem tudatosnak lennie; ő az éltető irracionális rétegekből oly messzire szakadt, hogy nyugodtan vallomásozhatja minden érzését verseibe, hiszen a bennük csörgedező ösztön oly ártatlan, olyannyira elbírja a napvilágot, oly kevéssé eruptív – de mit tehet az, aki földrengéseket, gyilkosságokat, ütközeteket hordoz magában, és föld alatti titánok leláncoltságával rokon? Ha nincs meg benne Ady titáni bátorsága, gőgje és harci vágya, az okosság apollinikus várába menekül, és csak sejteti szörnyű tengereit. *Wer Adel hat, erfüllt sich nur im Bild* – mondja a poeta doctusok legnagyobbja, Stefan George.

Mindez, amit eddig megállapítottunk, hangsúlyozottan a két költő fiatalkorára vonatkozik. Később mind a ketten „egészségesek" lettek. A morbid vonás fokozatosan elveszett költészetükből, és talán ugyanolyan mértékben csökkent költészetük intellektuális volta is. Swinburne az egyszerű életörömök számára talált gyönyörű hangokat, a nagyvonalú, egyszerű honi tájat rajzolja későbbi verseiben és az angol nemzet imperialisztikus aspirációit. Babits is sz egyszerűbb érzések és az őt körülvevő emberi kollektivitás számára tartotta készen érettebb líráját. Swinburne férfivá átalakulását L. Cazamian, az angol irodalom kiváló francia ismerője, azzal magyarázza, hogy Swinburne fiatalkori iránya nem volt egészen őszinte. „A csillogó furcsaságok, az intellektualizált élmények, melyek felé egy pillanatig orientálódni látszott, nem feleltek meg igazán lényének, sokkal egyszerűbb, sokkal tradicionálisabb ennél. Fokozatosan megszabadulva felvett perverzitásaitól, melyek megrémítették első olvasóit, nem is meglepő, amikor egy meglehetősen ortodox érzelmű költészet felé látjuk fejlődni."[10]

Nem tudunk igazat adni Cazamiannak. Ami ott történt, nem más, mint a tipikus fejlődési folyamat, melyen különböző formában minden nagy alkotó keresztülment: a férfivá levés, a konkretizálódás folyamata, melynek e helyütt nem adhatjuk teljes lélektani részletezését. A fiatalember még teljes kontaktusban van lelkének irracionális rétegeivel, az ottani áramlásokat teljes hevességükben érzi, ezért költészete újszerű, zseniális és *beteg, vagyis magányos,* az emberi kollektivitástól, mely a normálisst, az egészségeset megszabjs, elkülönült. Az a világ, ahonnan inspirált, ahonnan legnagyobb sorai kiszakadnak, nagyon távol van az emberek világától. Később azonban egyre jobban eltávolodik az irracionálistól, és ebben a mértékben közeledik az emberi világhoz. Végbemegy a nagy Hazatalálás a tradíciókban, a ssját népiségében, nemzetében, cssládjában, az eszmében, az egész őt körülvevő világban, a racionálisban. Wertherből Wilhelm Meister lesz, Adyból, az *Új versek* magányosából, a *Halottak élén* nemzetsiratója.

A Hazatalálás új erőforrássá válik, mikor az irracionális forrás kiapadt, és a magányosokból a kollektivitás költője lesz. De azért mégis

a fiatalkori művekben van valami furcsa szépség, melyet az érettebb kor már nem tud megvalósítani. Sötét mélységekből hirtelen-úttalan szakadtak ki, és körüllebegi őket születésük misztériuma.

Jegyzetek

1. „A kígyót, mely rejtőzik és sziszeg | a mennyben, ismertük mi ketten | a kegyetlen csókok bánatát | a gyönyört, melynek ajka nyögésre készt | a szívverés szünetét és taktusát | mikor egy futó érben | dobban a gyönyör szívén át | a kín bíborabb vére."

2. „Hogy Félelem szólt: Én vagyok a Szánalom, aki halott volt | és Szégyen szólt: Én vagyok a megvigasztalt Bánat | és Kéj szólt: Én vagyok a szerelem."

3. Egy szonett egy pillanat emléke | emlékjel a lélek örökvoltáról.

4. A halálnál, és minden végzett-sujtotta dolognál a gyermeki és az anyai szeretetnél erősebb szeretet, melyet a szerelem gyujtott lángra és vezérel.

5. És a magas istenek kezükbe vettek | tüzet és könnyek hullását | és a lesiető homok mértékét | az évek lába alól.

6. Itt, hol csöndes a világ | itt, ahol úgy látszik, hogy minden baj | holt szellők és elfutott hullámok zaja | álmok kétes álmaiban | figyelem a zöld rétet, amint nő, | szántó-vető népnek | aratásnak, vetésnek | folyók álmos világa.

7. E. Rohde: *Der griechische Roman.* 1914.

8. Ismerem szerelme módját valahányat | édes és lágy az első, azután | éget és mar, mint a tűz, a vége | megszenesedett por és szemhéjak, melyeket átharapott a füst.

9. Ha meg akarsz ölni, ne légy nagyon gyors, | ölj meg egy lassú nehéz csókkal, mely kiszívja | a szívet az ajakból.

10. Histoire de la Littérature Anglaise. Paris, 1925. 1191. l.

IBSEN

1.

Ibsen születésének dátuma óta száz esztendő múlt el. A centenárium európai vagy talán világünnepsége immár békét talál az Ibsen-kérdés körül; a múlt század végének és a jelen század elejének legtöbbet vitatott irodalmi problémája valahogy már megoldódott; megoldódott, amint szellemi problémák meg szoktak oldódni: nem mintha valaki megoldást talált volna, hanem mert idővel magától megszűnt probléma lenni.

Ez a legalkalmasabb pillanat arra, hogy revideáljuk Ibsenre vonatkozó képünket; hogy megnézzük, mi az, ami a nagy harcok folyamán lefoszlott róla, és mi az, ami viharállóan megmaradt objektív értéknek, talán jövő századok felé diadalmaskodva. Mit jelent Ibsen, sznobizmus nélkül, eleven hatóerőként, az új generáció számára, mely már az Ibsen-harcok után nőtt fel, és ezért, elfogulatlanul, talán legilletékesebb bírálója.

Mi Ibsennel már az iskolában találkoztunk mint „kötelező olvasmánnyal", a drámai tanulmányok között, Szophoklész és Shakespeare mellett, a görög és a lovagi kultúra mellett ő jelentette a harmadik birodalmat, a „modernet", de azt a modernet, mely immár iskolakönyvvé válva elvesztette fejlődő, körülharcolt dinamizmusát. A mi szemünkben Ibsen már klasszikus volt; az a klasszikus, aki korban is, amúgy is, legközelebb állt a szívünkhöz.

Mert szívünkhöz, lelkes gimnazista szívünkhöz, nagyon közel állt. Emlékszem, kirándulásokon, Svábhegyre föl, Svábhegyről le, unalmat nem ismerve vitattuk egy-egy szimbólumának szétfoszló értelmét; úgy dicsekedtünk azzal, hogy hány Ibsen-drámát olvastunk, mint ahogy kevéssel annak előtte bélyegeink vagy a belőtt gólok számával. Úgy bedolgoztuk magunkat Ibsen sajátos stílusába, hogy

lassankint minden könyvben csak szimbólumok érdekeltek; emlékszem, akkoriban kezembe került egy Jókai-regény, és – nem értettem meg. Mert minden lépésnél szimbólumokat talált Ibsenhez szokott fantáziám, de nem tudtam sehol sem fellelni a szimbólumok kulcsát. A szimbólum-düh, mint egy állandó társasjáték, lebegett életünk felett, és intimebb barátaimmal én is szimbólumokban beszélgettem.

De ezeken a játékokon messze túl, életformáló hatása a nemzedékre óriási volt. Valóban életet alakító hatásra gondolok: ismerek fiatalembereket, akik, mikor súlyos lelki harcok után elhagyták az egyházi pályát, melyre készültek, Ibsen darabjaiból merítettek erőt és vigasztalást; tudok fiatal házasságokról, melyeket *Nórá*-nak és *A tenger asszonyá*-nak állandóan előttük levő példája segített furcsa kimenetelekhez. Azt hiszem, statisztikailag ki lehetne mutatni, hogy Ibsen azok közé az írók közé tartozik, Ady és Dosztojevszkij mellett, akik legnagyobb hatással voltak az ifjúság kialakulására, már amennyire szépirodalom egyáltalán hathat.

Ami annyira magával ragadta az ifjúságot, ifjúságunkat, kétségkívül Ibsennek is legfőbb mondanivalója volt: a szabadság. Talán minden ifjúság ez iránt az eszme iránt a legfogékonyabb; a szabadság valahogy az ifjúi kor szervezetileg adott, mozgató princípiumai közé tartozik. De minden időnek más-más a szabadságfogalma, minden nemzedék másfajta szabadságot követel. Ibsen maga is fiatalkorában szabadságon még politikai szabadságot értett, Norvégia szabadságát, demokratikus eszméket, drámát írt Catilináról, verset a 48-as magyarokhoz. De később belátta, hogy mindezek a politikai szabadságok csak szabadságok éppen, és semmisek a Szabadsághoz, az ideálhoz, a belső, egyéni szabadsághoz képest. Politikában mind konzervatívabb lett, szociális szempontból az állig begombolkozott arisztokrata művész alakját öltötte fel – de a lelki élet szabadsága legvégső írásaiig úgy lebegett előtte, mint azok a szimbolikus havas hegycsúcsok, melyekre hősei életük árán is fel akarnak jutni.

Az egyéni szabadságról alkotott fogalma eleinte külsőséges volt, moralizáló, zajos: *Nórá*-ban például, ahol férj és feleség nagy jelenetére és az asszony kötelességtudatlan távozására vezet. Később mindegyre finomult, a szabadságfogalom egyre bensőségesebb, egy-

re szubtilisebb lett: *A tenger asszonya* számára a szabadság már csak a választás szabadságát jelenti, Hedda Gabler pedig öngyilkos lesz, mikor úgy érzi, hogy belső szabadságát elveszítette.

Ez a teljesen belsővé vált, dac és lázadás nélkül való egyéni szabadság volt az az eszme, mely az ifjúság számára olyannyira kedves volt. Az irodalom elénk tárta többi kedvenceinkben, az oroszokban és a franciákban, a századvég ernyesztő determinizmusát; Ibsenből valami élesebb levegő áradt felénk, az egyéni szabadság posztulálása belénk öntötte azt a hitet, hogy mégis van szabad akaratunk, választási szabadságunk jó és rossz között (mert az ibseni szabadság nem más, mint a lutheri Freiheit eines Christenmenschen: a szabad akarat), és kell is szabadnak lennünk, az ibseni felelősség elve értelmében; férfias eszmevilága egyike volt az első építő erőknek, melyet az újabb irodalomból magunkba szívtunk; és ezért, sok rossz hatása mellett, Ibsen mégis a jóságos mesterek közé tartozik.

De az ifjúság is elmúlik, a XIX. század is messze múlt, és eszméinek legfőbbike, a szabadság is valahogy megkopott. Szabadság: a keresztény-európai kultúrának még mindig legjava földjéből kitermett eszmevirága és legszebb virága; de háborúk és forradalmak után nincs még egy szó, melytől nagyobb csömörünk volna, nincs még egy, mellyel jobban visszaéltek volna, nincs még egy, mellyel szemben tisztességes ember óvatosabb volna; kit a kígyó megmar, fél az a gyíktól is. Ki tudja, ha Petőfi ma élne, talán másképp fogalmazta volna meg a Szabadság-Szerelem posztulátumát.

Ibsennek is szabadságrajongása, mely pátoszt öntött ifjú éveinkbe, ma már idegenszerűen érint, mintha az eleven élettel nem volna kapcsolata; és néha éppoly feleslegesnek és valószerűtlennek érezzük, mint megalkuvást nem ismerő, „vagy-vagy" hőseit: Brandot, Julianus Apostatát, Stockmann doktort, a régi, doktrinér idealizmus elkésett képviselőit, az utolsó lovagokat Posa márki rendjéből, Don Quijote véréből. Amikor Ellida (Tenger Asszonya) szabad választhatást követel férjétől, és azután szabadon férjét választja, az egész, addig mélységes pszichológiával megkomponált darab egyszerre papirosízűvé válik.

Ma már nem a szabadság szelleme élteti Ibsen darabjait, sőt nagy-

ságukat éppen az mutatja, hogy a tendencia dacára is élnek. És az ibseni szabadsággal együtt elavult mindaz a részletprobléma és drámatechnikai újítás is, melyeket annak idején Ibsen legfőbb érdemének tartottak. (Ez törvény: Byron és Heine művében is az avult el leginkább, amiért kortársaik istenítették vagy gyűlölték őket; ez lesz Ady Endre sorsa is.)

Az asszony helyzete például, Ibsen egyik legfőbb problémája, mely miatt Strindberg férfi-kékharisnyának csúfolta, ma már megszűnt lelki probléma lenni; oly természetes, hogy ha az asszony is pénzt keres, egyenrangú tagja pénzkeresésen alapuló társadalmi értékrendszerünknek – ami Ibsen számára lelki probléma volt, ma legfeljebb gazdasági probléma és mindenféle apróbb problémák kerete, de alapjában véve valami magától érthetődő.

Hasonlóképpen az a drámai naturalizmus, melynek Ibsen volt legfőbb harcosa, ma már magától érthetődő, sőt tegnapízű, és a legújabb tendenciákkal ellentétben áll. Ma lassankint újra becsülethez jutnak az eszközök, melyeket Ibsen a drámából küzdelmesen kiküszöbölt: a vers, a monológ, a „félre" és az egész apparátus, mely a drámát a mindennapi élet síkja fölé emeli. Ma már a boulevarddarabok használják fel zsebre tett kezű természetességgel Ibsen sokat körülvitatott vívmányait; az Ibsen-drámák polgári ebédlője a drámák obligát színterévé vált, és az új dráma harcosai most igyekeznek óriási erőfeszítéssel kiszellőzni a színpadról az ebédlőszagot. A dialógus híres kétsíkúsága pedig: hogy nem arról beszélnek, amire gondolnak, Maeterlinck után már valósággal kellemetlenül érinti az embert.

Ami végül Ibsen leghíresebb drámai újítását illeti, a szimbólumokat, ezek azok, amik a legjobban elavultak. Mikor a színészek lassankint ráeszméltek, hogy a vadkacsa szimbólum, nem tudtak betelni a fölött való örömükkel, hogy ők szimbólumot játszanak meg, és ezt a szót: *vadkacsa*, mindig aláhúzva, dűlt betűkkel, végig nagybetűkkel, nagy, vörös betűkkel is játszották, hátborzongatóan, és ezzel a szimbólum-sematizmus papirosízét még jobban kiélezték. Lassankint komikusan kezdett hatni, hogy mit fontoskodnak annyit azzal az állattal, vagy hogy minek is kell szegény Solnessnek fel-

másznia a torony tetejére, és a nyakát törnie, mikor úgyis csak egy szimbolikus toronyról van szó, és elég lenne, ha csak szimbolikusan mászna fel, akkor legalább életben maradna.

A tépázó kritika azután kimutatta, hogy mennyi a matematikai forma Ibsennél. El kellett ismerni, hogy nála biztosabb kézzel senki sem épített még drámai kompozíciót; nála jobban senki sem okolta meg a belépéseket és kimeneteket; nála kevesebb feleslegességet senki sem írt; nála erősebben senki sem exponálta a katasztrófát, az övénél erősebb drámai feszültséget még senki sem feszített, de ugyanakkor el kell ismerni, hogy éppen ez által a rekordteljesítmény által egy hajszállal már túl is komponálta darabjait. Tökéletességük immár az életszerűség rovására megy; egy kis dramaturgiai hiba oly jólesnék ezekben az „impeccable" kompozíciókban: mert talán a hibán, a résen keresztül a rendetlen és szabálytalan, formabontó élet szele zúgna be a formák zárt világába.

Minél fontosabb valami Ibsen számára, annál kevésbé életszerű lesz a drámában; amit bal kézzel írt, az sikerült a legjobban. A mellékalakok duzzadnak a valóságos élettől és az igazi emberlátástól, a főalakok azonban, ha nem is testet öltött elvek (mert akkor nem volna művész), hanem testet öltött drámai erők; születésük pillanatában bölcsőjük fölé hajolva, a Tragikus Múzsa úgy konstruálta meg lelküket, hogy az ötödik felvonás végére összeomoljanak, időzített srapnelek. A dialógusban is: a csak jellemezni akaró részek mélységes humorral és páratlan emberismerettel gördülnek; míg a nagy szimbolikus párbeszédek néha indián vezérek szócsatájára emlékeztetnek, mikor ki akarják csalni egymásból a nagy titkot. Egyrészt a folytonos elmerengő ismétlések, másrészt a szimbólumok látszólagos szó szerint vevése teszi ezeket a dialógusokat papirosízűvé. „Mit akarnak már attól a vadkacsától?" szeretnők odakiáltani, „hisz Maguk is tudják, hogy a vadkacsa = élethazugság; miért nem beszélnek magyarul?"

És a kritika megállapítja, hogy a vadkacsa nem is szimbólum, hanem allegória. Ezzel a vadkacsa még nincs agyonütve; mert hiszen nagyon nagy művészek használták az allegóriát, és a legnagyobb művész legnagyobb műve is allegória: a *Divina Commedia*.

Az allegória nagyon kétértékű eszköz: a legpapirosabb írásokat ezzel lehet megírni, és ezzel lehet megközelíteni az emberileg megközelíthető legnagyobb mélységeket is. A problémák feloldódásának sajátos természetéhez tartozik, hogy ugyanaz, ami leginkább elavul valami szellemi újban, ugyanaz hordja magában a legtöbb örök mozzanatot is. Így Ibsen szimbólumainál is. A szimbólumok kritikája után álljon itt a szimbólumok apológiája.

A szimbólumok úgy, ahogy koruk értette őket, elavultak; elavult a tartalmuk, és elavult drámatechnikai jelentőségük. De ma kezdjük másképp érteni ezeket a szimbólumokat; talán úgy, ahogy maga Ibsen értette, leveleinek tanúsága legalábbis ezt bizonyítja.

Ibsen nem győzi hangsúlyozni leveleiben, hogy nem akart mást, mint embereket ábrázolni, és csakugyan sok minden, ami szimbólumnak vagy allegóriának látszik, tulajdonképpen nem az, hanem szó szerint értendő annak az embernek a szájából, akivel Ibsen elmondatja; nem allegória, hanem patologikum. Például, hogy Solness szédülékeny, elsősorban nem azt jelenti, hogy érzékeny a lelkiismerete, hanem azt, hogy szédülékeny – ilyen ember. Hogy Ellida folyton a tenger, a tengeri szabad levegő, a tenger örökös színjátéka után vágyódik, ez nem a szabadság után való vágyat jelenti, sőt éppen azért nem jelenti azt, mert Ibsen a darab egyik alakjával így magyaráztatja: – ez a tenger után való vágyat jelenti, a tenger mérhetetlenül bonyolult komplexumát, amint egy hisztérikus asszony fantáziájában él.

Figyelembe kell venni: Ibsen szimbólumokat beszélő és szimbólumokban élő emberei mégsem pusztán a polgári ebédlő ebédelő polgárai, a mi mindennapunkkal teljesen egy szinten mozgó lények, kiknek a szájából az író, okkal, ok nélkül, szimbólumszalagokat lógat ki, nem – valahányan különcök ők, az őrület enyhe árnyéka mindannyiukat körülborongja. Hogy szimbólumokban élnek, nem pusztán a színműíró kiszámított ravaszsága, hanem az emberismerő bámulatosan pontos megfigyelése. Az újabb ideggyógyászat rendre igazolta Ibsen allegóriának látszó valóságábrázolásait. Igazolta, hogy ilyen dolgok igenis vannak, sőt nagyon gyakoriak: *minden neurotikus szimbólumokban gondolkozik, és szimbólumokban él.* Minden

idegbetegségi szimptóma tulajdonképpen szimbolikus értelmű, csak a beteg nem ismeri, betegesen elfelejtette az értelmét. Vegyük pl. ideges emberek hallatlan irtózását egyes ételektől. Nyilvánvaló, hogy ez a roppant affektustömeg, ez a düh, iszonyodás, félelem tulajdonképpen nem a magában jelentéktelen ételre vonatkozik, hanem valamire, amire az étel emlékeztet, aminek ez az étel a szimbóluma.

Ibsen vonzódott a patologikus esetekhez, emberábrázolási okokból. Mert amint az orvos egy hipertrófiás, túlságosra nőtt szerven könnyebben tudja vizsgálni az illető szerv szerkezeti sajátságait, hasonlóképpen az író is valamely lélektani mozzanatot legjobban egy patologikus eseten tanulmányozhat, ahol az illető mozzanat elszigetelődött, és betegesen nagy arányokat öltött. A nagy drámaírók alakjai mindig többé-kevésbé patologikusak, maga a drámai szenvedély patologikus: Othello „betegesen" féltékeny; vagy gondoljunk Heinrich von Kleist alakjaira.

A drámában sajátos módon éppen a patologikus egyes esetek nőnek általános érvényűvé. Míg normális polgáremberek története többnyire csak éppen az ő történetük, és más számára teljesen érdektelenek, Ibsen betegjei, ha túlzó mértékben is, de valami olyant hordoznak magukban, ami mindannyiunkban megvan. Ezért szimbólumai néha, hirtelen, kimondhatatlan lelki mélységeket fednek fel, az önmagunkra ismerés egy pillanat alatt döbbenetesen átfut rajtunk, mikor azt hittük, hogy csak allegóriával vagy csak patologikummal állunk szemben. Egy-egy mondata mintha emeleteken szakadna keresztül, és végül is lelkünk fundamentumába ütközik.

Mert Ibsen szimbólumaiban sokszor olyasvalami szabadul fel, ami egyedül szimbólumokban fejezhető ki, pl. az álom szimbolikájában: a tudatalatti lelki tartalmak. Ibsen napvilágra hozott lélekrétegeket, melyek a régebbi lélektan látása mellett, a régi lélekábrázoló módokkal, nem juthattak szóhoz soha. Ha szó szerint vesszük szimbólumait, akkor ő az új léleklátás egyik megalapítója. Ezek a felismerések, ezek a folytonos önmagunkra eszméltetések adják Ibsen szimbólumainak és általában Ibsennek egyik legfőbb értékét.

De ebben még nem merül ki a szimbólumok apológiája. Ezek a szimbólumok a legerősebb komponensei az ibseni hangulatnak, annak a csodálatos, télies, tiszta, havas és mégis belső kályhatüzekkel átfűtött hangulatnak, mely mintegy végső szépségére szublimálva, magában hordja mindazt, amit ez a földrajzi szimbólum jelent: Skandinávia vagy tágabban: Észak. Ibsen szimbólumaiban egy egész földség, egy egész nagy nép lelkisége vibrál. Sejtelmesség, kimondhatatlan vágyak borongása, férfias reménytelen melankólia, pátoszmentes romantika: Észak új nagy megszólaltatója ő, új, keménygalléros Osszián.

Ibsen későbbi szimbólumainak jó része nem pusztán emberi gondolatokat és emberi érzéseket rejt, hanem a végső sorsintéző hatalmak felé sejtet: Rosmer halállovai, Solness harangzúgása a torony tetején, a veszedelem megmagyarázhatatlan vonzóerejét jelképező patkánykisasszony *A kis Eyolf*-ban, Ellida tengere: mitikus mozzanatok immár, a nagy Természeti Erők testet öltései, mint a görög istenek, vagy még inkább mint közelebbi rokonaik, Odin, a viharban üvöltő és az óriások népe. A *Peer Gynt* egészen az északi meséből nőtt ki, és nem is érti, aki nem tudja népmeseként, jánosvitézszerűen élvezni – és az öregedő Ibsen távolba láttató szimbólumai által megint visszatért a meséhez.

Ezért a szimbólumok tartalma elkophat, drámatechnikai jelentőségük elveszhet, de lírai szempontból már maga a szimbólumalkotás ténye örökké friss marad: ezáltal válik Ibsen világa, szétmosva a polgári ebédlő falait, sejtelmessé, végtelenbe veszővé, a végtelen melódiáival átzúgottá, életfölöttivé, mesévé. Riedl Frigyes azt mondta, hogy a jó költemény olyan, mint a kagyló: ha az ember füléhez tartja, benne zúg az egész tenger. Némelyik Ibsen-darab ilyen jó költemény; a szimbólumok mögött ott van az egész tenger, távoli zúgása hallik.

Ezért talán nem túlzás, ha azt hisszük, hogy Ibsen nem mint drámaíró, nem mint író fog élni az utókor számára, hanem mint drámai költő. Társadalombíráló allegóriái, melyeknek hírét köszönhette: a *Vadkacsa, Nóra, Kísértetek* stb., tendenciájuk elavultával hovatovább elveszítik hatóerejüket. Azok a darabok fogják meg-

őrizni örökös fiatalságukat, melyekből a lírikus Ibsen szól felénk: fiatalkori darabjai, melyek még az északi mesében játszódnak, a *Helgolandi hősök, a Trónkövetelők* és a *Peer Gynt;* és főképp öregkori darabjai, melyek alig leplezett önvallomások, fenntartás nélkül öntik el az öreg Ibsen líráját: *Rosmersholm, A tenger asszonya, Solness, A kis Eyolf, Borkmann, Epilógus.*

2.

Ibsen lírája. Mindenki tudja, és ennek dacára igaz is, hogy az ibseni hangulat sejtelmes, ködös és távoli dolgok felé utal. Jóllehet a drámai realizmus megalapítói közé tartozott, és jóllehet valóságlátása már az idegorvos kíméletlenségével volt határos, mégis, hogy úgy mondjuk, zenei alaphangja a valóságtól való menekülés, a romantikus sich-fliehen. A lírikus Ibsen romantikus lélek. Drámai formában ő valósította meg legteljesebben a romantikus alapérzést, a romantikus homályt, a romantikus elvágyódást. Mint minden romantikus, ő is fázósan iszonyodott környezetétől, hétköznapjától, valóságától; menekült előle az életben, önkéntes száműzetése, római, müncheni idegen évei által; és menekült előle költészetében.

Mint minden romantikusnak, neki is legfőbb ihletője a Vágy. Az örökös, nyugtalanító, félig bevallott vágy festi át ossziános, északi bánatával az ibseni hangulatot. Ez a hideg természetű, begombolkozott és állig gondolatokkal felfegyverzett költő csak egy érzést ismert: a vágyat, de ezt az egy érzést páratlan intenzitással tudta világba sírni.

A romantikus vágy számos alakváltozáson ment keresztül a romantikus század folyamán. A század elejének romantikus vágya még a Kék Virág felé szállt, a transzcendens Ismeretlen felé, mely misztikus valóság, az életen túl, az élet fölött áll. A földi élet mellékes volt a számukra, és ezért tudtak megoldást találni a katolikus túlvilágban. Ibsen materialista és hitetlen kor gyermeke, és ahhoz a generációhoz tartozik, melyből az új vitalizmus, a földi élet metafizikán alapuló megbecsülése kisarjadt, Nietzsche és Bergson elő-

futárjai közé. Az újromantika vágyódása nem száll már túl a „világ lángoló határain", de költő vágya lévén, nem is irányulhat pusztán valami véges, földi dologra; Ibsen (és az ibseni típusú, Ibsen-kori ember) magát az életet szomjazza, az élet egészét, az élet teljességét, olyan életet, melyben az ember teljesen megvalósítja önmagát, minden képességét tetté váltja át, minden szenvedélyét „kiéli", minden pillanatot lényének legmagasabb lángjában éget el, és az érzelem mindig eltölti egészen „a körme hegyéig", amint a német romantikusok mondották.

Ez a fajta élet azonban Ibsen számára mindig csak a vágy távlatában élt; szorgalmas és egyszerű munkáséletében sohasem valósult meg. Nem valósítják meg hősei sem, csak vágyódnak utána. Szabatosan megfogalmazva, Ibsen lírája: *a távoli élet után való vágy*. A Nagy Élet úgy szüremkedik be, sejtelmesen és fájdalmas reflexekkel, költészetébe, mint ahogy a beteg hallja, szobájának zárt, lefüggönyözött ablakai mögül, az utca dübörgő életét.

A távoli élet után való vágy motívuma ott sejtelmeskedik már Ibsen fiatalkori drámáiban: Peer Gynt fantáziái, melyek hazudozóvá, munkátlanná és önössé teszik, melyekkel halálba ringatja fantaszta anyját, a Nagy Életre irányulnak; de a Nagy Élet csak az álomban lehetséges, és Peer Gynt ezért kontárkodja el kis életét, mely az álmok nélkül oly szép lehetett volna. Julianus Apostata *(Császár és Galileai)* az antik és a keresztény elemek egyesítésével akarja felépíteni a harmadik birodalmat, a Napisten országát, mely a Nagy Élet birodalma lenne; de vágya összeomlik a történelem szükségszerűségein.

Lappangva húzódik át ez a motívum Ibsen középső, tendenciózus drámáin. Legerősebb talán a *Kísértetek*-ben, de itt szomorú karikatúra: az aláaknázott szervezetű Oswald reménytelen vágya a nap után. *Rosmersholm*-ban Rosmer, amikor a nemesemberek országáról beszél, valami ilyesmit gondol, de még nem látja tisztán.

A *Rosmersholm* után, *A tenger asszonyá*-val áll be azután Ibsen végleges odafordulása a líra felé. Ekkortájt Ibsen már öregedett. Elért immár mindent, amit mint író elérhetett: dicsőséget, jólétet, eszméinek bizonyos fokig való diadalát, és ami mindennél fonto-

sabb, művészénjének teljes megvalósulását műveiben; megalkotta már, amit meg kellett alkotnia. És mégis úgy érezte, leveleiben nem is titkolja, hogy valamit elmulasztott, talán a legfontosabbat: az Élet elmúlt mellette, és most már visszahívhatatlanul. Erről szól öregkori drámája valamennyi.

Először csak közvetve, álarcban mer megszólalni, női lelkeken keresztül, hiszen az örökké szomjas vágy inkább női tulajdonság. Megalkotja, önmagáról mintázva, Ellidát, a Tenger Asszonyát, akit örökös sóvárgás gyötör a Tenger után. A tenger mindent jelent: a tengert, a lélek tengerét: a szenvedélyt, a másik örökké zúgó és örökké nyugtalan valamit: az életet. Ellida még le tud mondani, de a másik asszony, Hedda Gabler, már nem. Megpróbálja megvalósítani a földi, kis Norvégiában a Nagy Életet; de gyávasága mindent meghiúsít, minden, amibe belekezd, kicsinyes csúnyaságokba fullad, és ő az egyetlen lehető Tetthez menekül, az öngyilkossághoz.

Ezután következett az első nyílt vallomás, az első igaz leszámolás önmagával: *Solness építőmester*. Solness csak épített egész életében, templomot Istennek, otthonokat másoknak, önmagának semmit, és most már rákösönt az öregség. Mikor az ifjúság végre bekopogtat ajtaján, már késő van; Solness fölött elmúlt az élet, és szédülő fejjel nem bírja már a magasságokat.

A kis Eyolf hőse, Allmers, szintén ráeszmél, hogy a művéért eladta önmagát, futni hagyja a Nagy Élet számára adott lehetőségét, a kis Eyolfot, kétféle alakban.

Jon Gabriel Borkmann nem alkotó, mint testvérei, a késő Ibsen többi alakja: őt az bástyázta el a valóságtól, ami korunk legtöbb emberét (és ezért talán Borkmann a leginkább színpadra való): a Pénz és a Hatalom absztrakciói. De azért ő is Ibsen, álöltözetben.

Ibsen epilógusa, *Ha mi holtak feltámadunk*, teljesen nyílt lírai vallomás. Rubek-Ibsen közvetlen a halála előtt, a közeledő enyészet eksztatikus megvilágításában átéli, hogy mennyire elhibázta egész életét, hogy élhetett volna, és hogy sohasem élt. Mondják, Ibsen lázas sietséggel dolgozott ezen a művén, és kevéssel befejezése után meg is halt. Talán profetikus végrendeletnek szánta ezt: fel akarta

mutatni életét mint elrettentő példát jövendő generációk számára, hogy okulván, ne hanyagolják el kötelességüket az élettel szemben.

Az élet, mely után Ibsen és lelkéből beszélő hősei vágyódnak, mindig távol van, valahol; partra vetett vízi lények nézik így a hullámok játékát a szabad tengeren. Valami belső gátlás mindig megakadályozza, hogy önmagukat megvalósítsák, vágyaikat beteljesítsék ezek a mindig távoliak, mindig nyugtalanok. „Minden sund (tengerre vezető csatorna) el van zárva előlük", hogy Ibsen kedvenc hasonlatával éljünk, mely mindegyre visszatér leveleiben. De vajon miért nem juthatnak ki a tengerre sohasem?

Ibsen sokkalta intellektuálisabb költő volt, semhogy beérhette volna a gátlás lelki tényének egyszerű konstatálásával, és nem keresett volna hozzá magyarázatot. Allegóriába öltöző magyarázatai két gondolatmenetbe sűríthetők össze.

Legtöbbször úgy állította fel tételét, hogy az alkotónak választania kell művészet és szerelem között; és ha belső törvényeit követve, a művészetet választja, örökre elveszíti a szerelmet, az asszonyt, az intenzív, áradó, valóságos életet. Ez a gondolat végigkísért az egész XIX. századon; talán Goethével kezdődik, mint minden: Goethe sesenheimi idilljével, amikor a szerelmet először áldozta fel kérlelhetetlenül művészi ambícióinak; ebből eredt a Gretchen-tragédia. Emberi és művészi tetőfokát a probléma egyfelől Flaubert-rel és az impassibilité elvével éri el, másfelől Ibsen legközvetlenebb ősével, Hebbellel, aki természeti erőként ható művészönzésének minden asszonyt feláldozott, és furcsa paradoxonként, éppen ő teremtette meg Rhodopéban és Mariamnéban Nóra őseit, kik inkább elvesznek, mintsem hogy eszköz legyenek a férfi kezében. A probléma Ibsennel nem zárult le: Gerhart Hauptmann, valószínűleg Ibsen hatása alatt, megírta *Gabriel Schilling*-et, ezt az ellen-Rubeket, aki azért megy tönkre, mert a művészet helyett a szerelmet választotta. A problémának Hauptmann-féle megoldása talán ma közelebb áll hozzánk; annál is inkább, mert az eleven élet valósága sokkal feszítőbb Hauptmann-nak ebben a legjobb írásában, semmint az öreg Ibsennek nagyon is hegycsúcsokon járó, a gleccserek és az elmúlás szelével borzongató darabjaiban.

De ezt a problémát, mint Ibsen legtöbb problémáját, ma már nem tudjuk igazán problémának érezni. Ez a szabad választhatás művészet és szerelem között voltaképpen a posteriori, a valóságban sohasem állt fenn. Ibsen, ha a szerelmet választja, legjobb esetben boldog ember lett volna. És ez igazán kevés.

Ibsen másik megokoló gondolatmenete a Julianus Apostata alakjával kezdődik: a keresztény morál a lelkiismeret szava által megbénította a görög-pogány életörömöt. Az élet teljes, gátat nem ismerő élése külső akadályokkal találkozik a keresztény társadalomban, és belsőkkel a keresztény lélekben. A társadalmi akadályok átlépése anarchiára vezetne, a belső akadályok átlépése pedig olyan bűntudatot szülne, mely eleve elrontaná minden gyönyörűség ízét. Ezért gyáva Hedda Gabler és ezért szédülékeny Solness, hasztalan vágyakozva viking őseinek robusztus lelkiismerete után.

Ibsen pietista környezetből nőtt ki, és pietista lelkiismeretét minden hitetlensége dacára hurcolta magával, „mint egy hullát a hátán", mondja, egész életén át. Mi mégis azt hisszük, nem ez volt belső gátlásainak legfőbb oka, és ha a hátán hordott holttestet valami csoda folytán lerázhatta volna, akkor sem jutott volna el az élet teljességéig: hiszen érzelmi gátlás akasztotta el ott is, ahol a lelkiismeret nem emelte fel óvó szavát, pl. házaséletében, mely Solnessnek, Allmersnek és Borkmann-nak szomorúan sivár, szinte értelmetlenül megbénított házaséletében tükröződik.

A nagy gát az a sajátos lelki képesség volt, melyet az európai lélek protestáns és pietista századok folyamán kifejlesztett: a túlságos öntudat. Ibsen egy nagy és korunk szellemtörténetében hangadóan fontos emberfajtának képviselője. Annak az emberfajtának, melynek legfőbb figyelme önmagára irányul, s a teremtés óriási világában az önmaga lelkét tekinti leginkább megszemlélésre méltónak. Ez a típus hosszú ideig tartó vallási kultúra révén jött létre, de idővel elszakadt vallási gyökereitől. Az önszemlélet, mely eredetileg a bennünk rejlő jó és rossz különválasztására irányult, öncélúvá, önmagáért valóvá lett, túljutva jón és rosszon. És amilyen mértékben elszakadt a vallástól, ugyanabban a mértékben eltávolodott az élet valóságától is; mert az önszemlélet a szemlélt lelki

tartalom színét megfakítja; ha szemlélem magamat dühömben, nem tudok igazán dühös lenni, ha szemlélem szerelmes-magamat, nem tudok igazán szerelmes lenni – és végezetül az önszemlélet válik a lélek egyetlen, sötét és hideg szenvedélyévé. Ez volt Ibsen sorsa is.

Nem tehetett róla. Mártírja volt önmagának; mártírja egy szerencsétlen kornak, az individualizmus korának, mely nem talált magasabb bálványt, aki előtt leboruljon, mint önmagát. Nála senki sem ábrázolta meg tragikusabban korának önmagára hagyatottságát, Isten-elhagyottságát; a nagy Aheliumot, a fájdalmasan áthághatatlan távolságot, mely a kort elválasztotta élettől és mindentől, ami a mulandó életben múlhatatlan élet. A kételkedő Yarl Skule alakjában önmagáról mondta ki a legteljesebb ítéletet: „Isten mostohafia volt a földön."

William Blake

Az angol irodalom most ünnepli William Blake, a költő, rézmetsző és misztikus halálának századik évfordulóját. Vastag könyvek, sőt kiterjedt bibliográfiák és népszerű napilapcikkek odakint már jó néhány éve bevitték az irodalmi köztudatba, hogy Blake az angol költők legjobbjai közé tartozik, és mint ilyent, ismerik már hazáján kívül is. Miután nálunk lexikoni cikkeken kívül még alig történt róla említés,* a centenárium alkalmát ragadjuk meg, hogy jelentőségét, hacsak futólagosan is, megismertessük a magyar érdeklődőkkel.

1.

Blake az a költő, akivel minden szóról szóra történt. A költő, „wie es im Buche steht". Más költő is beszél ihletről, amikor úgy érzi, mintha valaki diktálná, mit írjon – Blake néven tudta nevezni a szellemeket, kiknek sugallatára gördítette elő profetikus könyveinek végtelen sorait. Más költő is beszél látomásokról, melyek felvonulnak lelki szemei előtt – de míg más költő mindig tudja, hogy a látomások játékos fantázia szülöttei, Blake számára a valóságnál sokkal több objektív realitása van a vízióknak, melyek megelevenítik előtte a halottakat, lejátszatják égbe nyúló panorámákban a Teremtés titkait, és felépítik előtte London kövein az új Jeruzsálemet, a mennyeit. Más költő is beszél arról, hogy kortársai nem értik meg, és csak száz év múlva fogják felismerni igazi nagyságát, de ilyen teljes mértékben ez még senkivel sem esett meg, mint vele: kiről kortársai jóformán azt sem tudták, hogy verseket ír (mert ha látták volna is verseit, azt hitték volna, hogy regény), és a múlt századból való lexikonok

csak mint rézmetszőről emlékeznek meg róla – s ma népszerű amerikai kiadások borítékai hirdetik, hogy „nélküle a költők számára fenntartott polc határozottan tökéletlen".

Ő volt a legkülöncebb a különcök nemzetének sok különc költője közt. Minden, ami vele összefügg, egészen különös; a vele foglalkozónak sajátos atmoszférában kell hazatalálnia, mintha a kristályszobában volna, melyről egyik verse szól,[1] és „egy másik Angliát látna, másik Londont, Towerjével, másik Temzét és más dombokat, más, kedves surreyi bokrokat", egy másik világot, mely Blake szerint az egyedül igazi világ.

Már hírnevének története is különös. Mikor Blake maga gyártotta könyvei már elkallódtak, először egy spiritiszta orvos adta ki egyik kötetét mint spiritiszta dokumentumot. Költő mivoltára csak a *prerafaeliták* eszméltek rá, mikor sajátos hangulatuk számára ősöket kerestek, furcsa ősöket a rengeteg normális költő között. Dante Gabriel Rossettit, a festő-költőt vezette el a szimpátia titokzatos intuíciója őhozzá, a régebbi és Angliában talán első festőköltőhöz; D. G. Rossetti adta ki először műveit és az első nagyobb Blake-életrajzot, a *Gilchrist*-ét. A másik Rossetti, William Michael, Shelley legnagyobb ismerője bővítette ki a rávonatkozó ismereteket, és Swinburne írta meg az első nagyobb esztétikai tanulmányt róla. Összkiadását kommentárral Yeats látta el, a nagy vizionárius ír költő, és a legszellemesebb népszerűsítő munkát Chesterton írta róla – ily módon Blake hírneve az újabb angol irodalom legjobb neveivel fűződik össze elválaszthatatlanul.[2]

2.

Életrajza az egyszerű ember egyszerű élete, melyet váratlan belső történések szaggatnak olykor bizarr alakúvá. 1757-ben született Londonban, Story verziója szerint[3] igen előkelő, de elszegényedett angol családból; egyik őse állítólag admirális volt. Yeats ír származását vitatja szájhagyomány alapján – mert hogy is láthatna valaki víziókat, aki nem ír származású? Az apja kiskereskedő volt, és a kispolgári család békés atmoszféráját csak egy mozzanat teszi rend-

kívülivé: az egész család buzgón tanulmányozza Swedenborgnak akkoriban angolra fordított műveit. Blake, ha maga írta volna, kétségkívül itt kezdte volna el életrajzát, ahol szellemi élete kezdődött, téli estéken a családi asztalnál, egy csésze tea és Swedenborg könyve mellett, amikor először kezdte a szóról szóra vett ég és pokol titkait tanulmányozni. Testi életével nem sokat törődött, se testi születésével, mely előtt már megszámlálhatatlan éveket vélt élni, se testi anyjával, kihez ezeket a kegyetlen sorokat írta:

Didst close my tongue in senseless clay
And me to mortal life betray.
The death of Jesus set me free,
Then what have I to do with thee?[4]
To Tirzah

Már a gyermeket víziók látogatják; legelső látomása az volt, amit felesége mesélt el Crab Robinsonnak:[5] Isten odatámasztotta homlokát az ablakhoz. Látott ezenkívül egy fát, melyen angyalok fészkeltek, és egy ízben találkozott a mezőn Eliézer prófétával; de amikor ezt otthon elmondta, anyja nagyon megverte, és víziói hosszú időre megszűntek.

A művészet kerítette most hatalmába, az önmagáért való művészet, víziós metafizikai háttér nélkül. Szorgalmas rézmetsző lett, hosszú éveken át tanult, magas székén ülve és rajzolva a Westminster apátságban, ahol egész életére magába szívta a gótikus formák varázsát, a születendő angol romantika lelkét. De egyszer, hirtelen haragjában (ingerlékeny természetű volt egész életében), lelökte az állványról egy tanulótársát, és ettől kezdve a fiatal festőket kitiltották az apátságból.

A szerelem is ellátogatott hozzá, először a Hamis Leány attitűdjében, majd a Vigasztaló alakjában – ezt a vigasztaló lelket azután becsülettel feleségül is vette, név szerint Catherine Bouchert, aki mindhalálig mártirosan odaadó társa, barátja és cselédje volt. „Keményen dolgozó teherhordója volt szorgalmas férjének", írja róla Tatham, Blake barátja és első életrajzírója,[6] és ugyancsak tőle tud-

juk, hogy a szegény asszony sorsa nem tartozott a legkönnyebbek közé. Blake semmi földi dologgal nem törődött, pénzt nem volt szabad kérni tőle, és ha Mrs. Blake kifogyott a földi javakból, beérte azzal, hogy szomorúan nézett férjére mindaddig, míg az megértette, hogy miről van szó. Mikor feleségül ment Blake-hez, még írni sem tudott; később annyira fejlődött, hogy segítőtársa lett férjének a rajzolásban, és nemcsak hogy szóról szóra hitte férjének valamennyi vízióját, de lassanként maga is megtanulta a látomások művészetét. Ha Blake víziói elmaradtak, éjszakákon át térden állva imádkoztak együtt, hogy újra megjelenjenek.

Mint házasember, komolyan nekilátott a kenyérkereső munkának. Ez számára a rézmetszés volt, melyet élete végéig, víziók és felmagasztosulások közt, de mindvégig a mesterember józan és feltétlen munkaszeretetével folytatott. A maga korában mint könyvillusztrátor volt nevezetes: Young *Éjszakái*-t, Blair *The Grave* című költeményét, Vergiliust és Dantét illusztrálta; szakértők legtöbbre becsülik a *Jób könyvé*-hez készült képeinek monumentálisan komor és amellett igazi blake-i sajátosságokkal teljes hangulatát. Illusztrálta, elsőül, Chaucer *Canterbury Tales*-eit is: ezt az ötletet egy kiadó ellopta tőle, mire Blake röpirat-polémiába bocsátkozott vele, és ennek a polémiának köszönhetjük Blake expressis verbis adott, nem allegorikus kijelentéseit a művészetről (*The Descriptive Catalogue*).

3.

Blake, mint képzőművész, éppolyan magában álló jelenség, mint költői műveiben – hiszen két megnyilatkozási formája teljesen egyazon gyökéren nőtt. Mint verseiben egyes monománikusan ismétlődő képek, úgy térnek vissza rajzain a sztereotip alakok: a blake-i Aggastyán, „hóviharszerű" szakállával, ahogy Chesterton mondja, és néha a Halált, néha Istent, többnyire pedig a Napok öregjét, Blake mitológiájának alakját ábrázolja; a szörnyeteg, kis zöld ormányával, mely az embernek mindig a kígyóra vonatkozó freudista magyarázatot juttatja az eszébe: szorongásérzettel terhelt fallusz; –

azután a szellemek, akik mindig fejjel lefelé ereszkednek le, de valami rendkívüli magátólérthetődőséggel, és csodálatosan kifejezik Blake egész paradox lényét. Megint csak Chesterton megfogalmazásában: övé volt a legtermészetesebb természetfölöttiség.[7]

De a legsúlyosabb paradoxon magában a rajzolás technikájában nyilvánul meg. Blake, a leghomályosabb élettitkok és a legkimondhatatlanabb intuíciók átélője, irtózott mindentől, aminek nem voltak szilárd, határozott kontúrjai. Szigorúan lineáris művész volt, gyűlölte az olajfestményt, „mert semmi határozott vonalat, semmi pozitív lezárását a formának nem lehet vele elérni, a legnagyobb lángésznek sem: minden vonala szétfolyik, és minden világossága szétolvad".[8] Gyűlölte Rubenset, gyűlölte Tiziant és főképp késői angol tanítványukat, Joshua Reynoldsot, a Rafaelhez és a Rafael előtti lineáris művészethez való visszatérést sürgette, több mint fél századdal az angol prerafaeliták előtt, és a lineáris és festői stíluslehetőségek harca fantáziájában, messze túlnőve a művészet keretein, metafizikai princípiumok gigantomachiájává tornyosodott fel.

A vonalak művészete az igazi látás, minden egyéb hazugság, csak e Világ Istenének a műve, nem örök. „The Infinite alone resides in Definite", „a Végtelen egyedül a Határozottban székel",[9] mondja.

Aki látni akarja a Látomást, a tökéletes egészet,
Kell, hogy megszervezve lássa azt, Legkisebb
Részleteiben, és nem mint te
Igazságosság ellensége, kívánod: a tiéd szervezetlen
És havas felhő, zivatar és pusztító háború hordozója.[10]

Blake-nek ez a szigorú, etikát építő állásfoglalása a határozott vonalak mellett, rajzolásban és életlátásban egyaránt, a klasszicizmussal jegyzi őt el, és elválasztja a német romantikától, mellyel egyéb tekintetben annyira rokon; igen helyesen állapítja ezt meg Helene Richter: „Denn im Gegensatz zu den deutschen Romantikern, denen das Geheimnis die blaue Blume ist, und die in unklaren und unbestimmten Ahnungen und Sehnsüchten als in dem Ideal des Gemützustandes schwelgten, ist für Blake das Mysterium gleichbedeu-

tend mit dem Sündenfalle und dem grossen Fluche, und sonnenhelle Klarheit in abgrundtiefen Geheimnissen ist das Ziel, dem er nachstrebt."[11]

A katolikus Chesterton pedig ezért mondja, hogy Blake, minden eltévelyedése dacára, az angyalok között harcol. Mert a keleti, az ördögi misztika felbontja és a mindenbe olvasztja az egyéniséget, míg a nyugati, az angyali misztika tiszteli a szilárd vonalakat és minden egyéniség külön világát.

4.

Kora csak mint rézmetszőt ismerte, ő azonban költői hivatását fontosabbnak tartotta. Első verseskötete – a *Poetical Sketches* – 1783-ban jelent meg, Blake műkedvelő barátainak kiadásában, bizonyos Rev. Mr. Mathews farizeusos előszavával, mely mentegeti Blake zseniális különcségeit, és nagy normális jövőt ígér az ifjúnak. Pedig ez a kötet Blake egyetlen nem különc műve: verseket tartalmaz, melyek nem akarnak többek lenni, mint versek, lírai önkifejezések. A prófétaság attitűdje ekkor még távol állt tőle. De már ekkor is, költői technicitásában elkülönült minden elődjétől, Yeats szerint ez az első angol romantikus versgyűjtemény. Oly költői mintaképek inspirálták, akikről kortársai még keveset tudtak: Edmund Spenser régi strófái, az Erzsébet-kori angol líra kimeríthetetlen érzésgazdagsága és drámai töredéke, a *King Edward the Third*, elsőül hozza felszínre az Erzsébet-kori angol dráma elásott kincseit. Az angol líra igazi, egyetlen és angol hangjai, Shakespeare, Spenser és Milton hangjai, évszázadokon át elveszettnek látszottak, a franciás klasszicizmus élettelen „dikciója" megölt minden eleven líraiságot – Blake az első, aki hazatalál ehhez a hanghoz, melyen később Wordsworth és Shelley az angol költészet legjava strófáit hangoztatják.

Blake-ben a preromantikus művészet összes szála egybefut. Ezekben a fiatal években még csak a legkülsőségesebb érezhető: a múltba fordulás. Ő is magába fogadja a preromantika bibliáit: Ossiánt, Chatterton hamisítványait és Percy balladagyűjteményét, a West-

minster apátságban megtanulja ő is, hogy „a görög művészet matematikai forma, a gót művészet eleven forma".[12]

A *Poetical Sketches*-en kívül csak egy műve jelent meg életében nyomtatásban, a jelentéktelen *The French Revolution* (1791). Többi műve számára megtalálta azt a sajátos megjelenési alakot, mely szorosan hozzátartozik a Blake-versek hangulatához, és nagyban elősegíti, hogy művei ismeretlenek maradtak. Miután ugyanis hosszú időn át szenvedett a kiadókkal való állandó harcban, egy éjszaka megjelent neki meghalt öccsének lelke, akivel különben Blake úgyszólván mindennap érintkezett, és megtanította, hogyan állítsa elő önmaga a könyveit. Ez a módszer képesítette Blake-et, hogy ugyanarra a lemezre metssze a képeket és a betűket; az íveket pedig utólag színezte, minden egyes példányt külön-külön. Sampson szerint artisztikus hajlamai vezették rá, hogy maga állítsa elő könyveit, mint később W. Morris. Ezek a maga gyártotta könyvek ma már természetesen nagyon ritkák és rendkívül értékesek.

Így készült az első, igazán blake-i verseskötet, a *Songs of Innocence*, 1789-ben. A *Songs of Innocence* gyermekekről szól és gyermekeknek. Játékos, könnyű versek, kéményseprőkről, dajkákról, csecsemőkről és főképp bárányokról – sokszor akkora ügyetlenséggel és túlzó naivitással, hogy az expresszionista festők négerplasztikán okult műveit juttatják az ember eszébe. De az egész kötet tulajdonképpen álarcos költészet, allegorikus, ha úgy tetszik; és a preromantika egyik legintenzívebb formáló akarását juttatja szélsőségesen kifejezésre: az Árkádia-vágyat. A nagy, reménytelen, rousseau-i elkívánkozást a természet, az ősegyszerűség, az igazi emberi után; – csakhogy míg az Árkádia-vágy általában primitív népeket, pásztorokat vagy tündérmese-miliőt keres magának álruhául, Blake-nél a gyermekvilág ölti fel Árkádia alakját. És míg a régebbi, a vergiliusi Árkádiában a pásztorok és pásztorlányok kosztümjében előkelő római urak és hölgyek járnak-kelnek, Blake-nél az apák, gyermekek, báránykák és barátságos, koronás oroszlánok maszkja alatt nagy metafizikai koncepciók mulatoznak a réteken. A gyermekek a bűnbeesés előtti, vagyis a bűntudat előtti emberiséget szimbolizál-

ják, és bemutatják, milyen szép volna az élet, ha az emberek megszabadulnának a bűntudattól.

A *Songs of Innocence* versei még mindig normális versek, strófákkal, rímekkel, többnyire megközelíthető értelemmel, sőt kimondott tendenciával. De ugyanabban az évben (1789) kinyomtatja két első „profetikus" könyvét, a *The Book of Thel*-t és a *The Book of Tiriel*-t. Hosszú, rím nélküli, teljesen „modern", szabad sorokban mitikus alakok vonulnak fel előttünk egy nem létező mitológiából. Nevük úgy hangzik, mintha valami apokrif bibliából bújtak volna elő (Tiriel, Ijim, Har), de időnként görögös nevet vesznek fel (Heuxos, Theotormon, Enitharmion), és időnként az ossziáni kelta csengés romantikája jár velük (Mnetha, Leutha stb.). A történés valami miltoni ősvilág mérhetetlen szikláin, dzsungeljeiben, sötét tengerein játszódik le, ha ugyan történésnek lehet nevezni ezeket a furcsa és sztereotip, allegóriával teljes aktusokat; az alakok gnosztikus-újplatonikus módon emanálódnak egymásból, megláncolják egymást, feldarabolják egymást, kiszabadulnak, vérfertőzést követnek el, világtüzeket gyújtanak és átkozódnak. A teremtésmítoszok világa ez, és a blake-i mitológia feltűnő hasonlatosságot mutat ősi rendszerekkel, melyeket Blake sohasem ismerhetett. A látnok visszaelmélyült a lélek ősibb rétegeibe, ahonnan valaha az asztrális mondák kiszakadtak.

A korábbi profetikus könyvek *(The Daughters of Albion, America, The Song of Los, Ahania, The Song of Urizen* stb.) mély, hasonlíthatatlan költőiséget árasztanak a képek miriádjai között, plasztikusságuk és különös ritmikájuk akkor is magával ragadja az embert, ha egy betűt sem ért allegorikus tartalmukból. De a későbbi, monumentális terjedelmű próféciák: *Vala* (vagy *The Four Zoas*), *Jerusalem* és *Milton,* egyes megdöbbentő filozófiai mélységű helyeket nem számítva, ritmustalanok, absztraktok és élvezhetetlenek.

Mindenki számára megközelíthető a *Songs of Experience* és a *Marriage of Heaven and Hell,* melyet André Gide franciára fordított. A *Songs of Experience* (A Tapasztalás Dalai) kisebb verseket tartalmaz, és amint címe is mutatja, a *Songs of Innocence* folytatása, sokszor a verscímek is megegyeznek: mintegy ugyanazokat a dolgo-

kat mutatja be, csak más megvilágításban, a Tapasztalás, a Bűntudat megvilágításában. Amit a gyermekek ártatlan játékként űztek, most sötét, titkos bűnné válik: a Szerelem. A *Marriage of Heaven and Hell* (Ég és pokol házassága), ez a Swedenborg ellen írt prózai mű, Blake legérthetőbb megnyilatkozása, „emlékezetes víziók" formájában szögezi itt le a később érintendő blake-i szatanizmus tételeit. Sok kisebb költeménye, talán a legszebbek, kéziratban maradtak: a Rossetti-féle és a Pickering MS-ben, mígnem a késői lelkesedés felfedezte őket.

5.

Költői és rézmetszői munkája közt Blake élete nyugodtan folyt, jóságos mecénások mindig akadtak. Ilyen volt Hayley, a költő-földesúr, akinek birtokán, Felphamben, három évet töltött a Blake-házaspár. Itt történt, hogy Blake egy este hazatérve, egy katonát talált kertjében, akit erőszakkal kidobott onnét, mire a katona bevádolta, hogy Blake Napóleont éltette (ez nincs is kizárva). Blake törvényszék elé került, de Hayley közbenjárására felmentették. A katonát megörökítette, mint fontos gonosz szellemet, egyik profetikus írásában. Hayleyt később nagyon megutálta – mert semmit sem oly nehéz elviselni, mint egy jótéteményt; nem kisebb dologgal vádolta, mint hogy el akarta csábítani a feleségét, és hogy orgyilkost fogadott ellene.

El is költözött Felphamből, vissza Londonba, hol egy Varley nevű spiritiszta vette pártfogásába, abban a reményben, hogy a vizionárius megidézi majd neki a holtak szellemét. Blake csakugyan szolgálatkésznek bizonyult: kívánatra lerajzolta a halott angol uralkodókat, amint megjelentek előtte, asztala mellé ültek és tolakodtak, hogy melyiküket rajzolja először. Lerajzolta az Embert, Aki A Piramisokat Építette és a Bolha Szellemét is, mégpedig két példányban: egyszer csukott szájjal és egyszer, miután rajzolás közben kinyitotta a száját, és kilátszottak hosszú, hegyes fogai. De mindezeket a szellemeket csak Blake látta egymaga, és Varley nem volt megelégedve a dologgal...[13]

Blake legrosszabb évei következnek most, 1810–1817. Az életrajzírók semmiféle jövedelmi forrást, semmi mecénást nem tudnak kimutatni. Ez a hallgatás megerősíteni látszik Keynes feltevését, mely a *Revue Brittanique* egy cikkén alapul: hogy Blake ezt az időt az őrültekházában töltötte.[14] Ez alatt az idő alatt már nem írt, utolsó profetikus művét, *Milton*-t 1810-ben fejezte be. Ekkor már ráeszmélt arra, hogy nem szükséges leírni semmit – valami sajátos belső közlési módot talált ki, melynek segítségével műveit, amint megszülettek, közvetlenül átadta hűséges olvasóinak, az angyaloknak. Saját bevallása szerint írt „hat vagy hét eposzt, oly hosszút, mint Homéroszéi, és húsz tragédiát, oly hosszút, mint *Macbeth*",[15] melyek a mennyországban nagy sikert arattak, és az angyalok állandó olvasmányát képezik. „Sokkal híresebb vagyok a mennyországban műveimért, mondja, mint amennyire csak fel is tudom fogni. Agyamban dolgozószobák és termek vannak tele régi képekkel és könyvekkel, *melyeket az öröklétben írtam és festettem, halandó életem előtt,* és ezeket a műveket arkangyalok élvezik és tanulmányozzák. Miért aggódjam tehát a halandó pénz és hír miatt?"

Vagy mint egy versében gyönyörűen mondja:

For above Time's troubled fountains,
On the great Atlantic mountains,
In my golden house on high,
There they hide eternally.[16]

Utolsó tíz esztendejét békésen töltötte el Londonban, a pihenő próféta attitűdjében, körülvéve fiatal tanítványokkal és érdeklődőkkel. Kortársai őrültnek tartották; főképp Leigh Hunt hangoztatta ezt, aki megírta, hogy egy ízben, mikor együtt sétáltak, Blake hirtelen lekapta a kalapját; „kinek köszön?" – kérdezte Leigh Hunt; „semmi – felelte Blake –, csak Szent Pál apostol repült éppen erre". De a halála olyan volt, mint egy szenté, mint egy szent művészé; halálos ágyán még lerajzolta feleségét, és maga szerzette himnuszokat énekelve szenderedett el. Halála után Tatham, aki az irvingita szigorú

szektába tartozott, és mint ilyen, angyalnak neveztette magát, állítólag elégette Blake hátrahagyott kéziratait, mert az ördög sugalmazta azokat. (Sampson az elégetést kétségbe vonja, Yeats igaznak tartja.)

6.

Blake-ről írván, mi sem zárkózhatunk el a Blake-kutatás legfőbb kérdése elől: miben állt tulajdonképpen Blake próféciája? A kor nagy fordulóján, amikor évszázadok klasszikus tradíciói összeomlottak, hogy helyet adjanak az újnak, vagyis a nagyon réginek – mi volt az a tan vagy az a szemlélet inkább, mely sajátos és individuális mivoltában mégis a kor összes áramlatát páratlanul pregnáns módon foglalta össze? (Van Teighem összefoglaló művében a preromantikáról egy név sem szerepel annyit, mint Blake-é.)

A kérdésre valamennyi Blake-kutató másképp felel, mert mindegyik a maga mondanivalóját olvassa ki Blake mély értelmű jóslataiból. Ez nem is csodálatos, mert az új szemlélet Blake-ben még konkrét egységet alkotott, és víziójában magába foglalta mindazt az új tendenciát, mely később differenciálódott és absztrahálódott, és lett belőle az, amit úgy hívunk: XIX. század. Blake oeuvre-jében, éppúgy mint Goethéében, ez az egész komplexum benne van. Ezért igaza van Swinburne-nek, aki a panteistát látja benne, igaza van D. G. Rossettinek, aki vallásos keresztény művésznek nézi, a düreri fajtából, igaza van Ellisnek és Yeatsnek, akik próféciáiból művészetelméleti igazságokat olvasnak ki, az inspirált művészet igazát, igaza van Bergernek, aki Bergson, és igaza van Symonsnek, aki Nietzsche előfutárját keresi benne; és igaza van Helene Richternek is, amikor a romantikus *öntudathasadás* alapján próbálja megérteni. Mindez benne van Blake-ben, és ő mindenkinek az előfutárja, Wordsworthtől Whitmanig és Schellingtől Freudig.

Ennek a végtelenül komplikált tartalomnak eleven középpontját mégis minden kétségen kívül a misztikus élmény adja. Blake beleesik abba a misztikus hullámba, mely a XVIII. században, racionalizmus és felvilágosodás építményei alatt, végighúzódik, melynek két

ellentétes pólusa Swedenborg, a tiszta látnok, és Cagliostro, a bűvész, és amelyet Angliában Wesley és a metodista egyház képviselnek.[17] Swedenborg a teázóasztal mellett volt Blake első szellemi élménye, ehhez hozzájárult később a romantikus misztika nagy erőforrása, Jakob Böhme, kinek művéről írja Novalis:

In diesem Buche bricht der Morgen
In diese düstre Zeit herein,[18]

allúzióval az „Aurora" címre.

De ezek a szellemi ősök mit sem jelentenének, ha Blake nem ismerte volna kora ifjúságától fogva magát a misztikus élményt, az Unio Mysticát, az Istennel és a mindennel való egység tudatát, melyet Swinburne panteizmusnak néz. Ez az egység a legfőbb

És ő megcsókolt engem és éppé mosott,
És én egy ember lettem vele, fölkelvén erőmben, –
Késő volt már visszavonulnom, Los belépett lelkembe,
Egészen birtokába vettek engem erőszakai! Felkeltem dühvel és erővel.[19]

Hatalmakkal, ez a hatalomtudat festi meg Blake különös pátoszát. A misztikus, titokzatos egyesülésében átéli minden dolog lényegét, és az igazi világ ezentúl nem rajta kívül van, hanem belül, a többi mind csak látszat. Blake is hirdeti ezt az örök misztikus tanítást.

Amint tulajdon kebledben hordod Mennyországodat
És Földedet és mindent, valamit csak látsz, ámbátor Kívülnek látszik, de Belül
Van képzeletedben, melynek e Halandóság Világa csak az árnya.[20]

Teológiája misztikus teológia: Isten is rajtunk belül van. Ezért gondolja Berger, Blake alapos francia ismerője: azt lehetne majdnem mondani, hogy nincsen Istene.[21] Pedig Blake hisz Istenben, csak óva int:

Ne keresd mennyei atyádat az egeken túl,
Ott csak a Chaosz lakik és az ősi Éjszaka.[22]

és másutt:

Te is az Öröklétben laksz,
Te ember vagy, – Isten se több.[23]

A misztikus közöttünk él, és mégis egy másik világban – mert e világ dolgai, melyeket mi végérvényeseknek hiszünk, az ő számára csak szimbólumok, a Jelenségek egész világa csak példázat valami másról, a Másról, az Igaziról. Így kezdődik el Blake miszticizmusában a romantikus-szimbolista világlátás. Még a nagyon reális földrajzi fogalmak is csak szimbólumok Blake-nél, akár Hölderlinnél: Európa az absztrakt értelem, Amerika a szabadság szimbóluma.

Ez a „kettős látás". Az egész világ, mellyel a megszállott lelke oly végtelenül egy, titokzatos korrespondenciában áll vele: dolgok, melyek mások számára jelentéktelenek, az ő számára mély értelmű intésekké válnak, megérti a tárgyak szavát, mert átlát rajtuk, a Látszaton túl az Igazságig. „Aki nem ismeri az Igazságot látás útján, nem érdemli meg, hogy felismerje azt" – mondja a festő-misztikus, aki a látásba koncentrálta lelkét.[24] Buttshöz írt verses levelében leírja, mi minden történik vele egy sétáján: halott apja jön utána a szélben, halott öccse mögötte és János bátyja, „a gonosz", egy felhőben rejtezkedik. Végre is vitába bocsátkozik egy kóróval, mely maradásra inti:

What to others a trifle appears,
Fills me full of smiles or tears,
For double the vision my eyes do see,
And a double vision is always with me.
With my inward eye, 'tis an old man grey,
With my outward, a thistle across my way.[25]

És aki a kórót kórónak nézné, elveszett ember a festő és a misztikus szempontjából.

A festő-misztikus kettős látása minden dolgot megelevenít, és isten jelenlétével tölt el, hasonlíthatatlanul több realitással, mint a filozófiai panteizmus a német romantikában, vagy mint az angol költők szinte obligát természetrajongó panteizmusa a Wordsworth–Shelley–Swinburne vonalon. Amazok, minden rajongásuk ellenére, valahogy mindig kívül állnak a Nagy Egységen, és kapcsolatuk vele a Vágy kapcsolata – és a Vágy mindig azt irányozza, ami rajtunk kívül áll. Blake pedig, vágy és pátosz nélkül, pusztán látása útján, részt vesz minden dologban, és relációja a Mindenséghez nem a vágy, hanem az emberi részvét az emberi Mindenséggel.

Annak a misztikus érzésnek kifejezésére, hogy minden fájdalom a dolgok mélyén valamiképp együvé tartozik, és egy Titokzatos Egység fájdalma voltaképp, Dosztojevszkij előtt Blake találta meg a legszebb szavakat. Ezt variálják hosszú és páratlanul frappáns felsorolásban Blake „közmondásai", ebben cseng ki a nehéz értelmű *The Grey Monk* ballada:

For the tear is an intellectual thing,
And a sigh is the sword of an Angel King,
And the bitter groan of a martyr's woe
Is an arrow from the Almighty's bow.[26]

A kettős látás választja el talán leginkább Blake-et a többi misztikustól, és ez jelöli ki külön helyét az irodalom és a misztika történetében. Shelley és Swinburne csak költők voltak, és nem misztikus átélők, Swedenborg csak misztikus volt, és nem költő – de ha voltak is misztikus költők a misztikus századokban, nem volt, aki egy személyben festő is lett volna. Más költő is megpróbálta szavakba foglalni a misztikus élmény érzésanyagát, de senki, mint Blake, nem tudta ábrázolni a misztikus átélés tartalmi mozzanatait, a víziókat és főképp a látható világot, mint látnoki víziót, amint a misztikus fantáziájában átlényegül. „Mások (misztikusok) a teológiából és az alchimiából merítették hasonlataikat, ő pedig a tavasz virágaiból és a nyár faleveleiből."[27]

Misztikus látásának különös színei sehol sem csillognak oly erős, föld alatti tűztől átfűtve, mint ahol etikai meggyőződéseit hirdeti, melyek bizonyos fokig szintén magukban állók, szélsőséges voltukban, a misztika történetében.

Minden misztika lázadás. A misztikus, csupán belső, titkos élményeire „introvertálva", megveti a külső dolgokat valamennyit, mindent, amit a közönséges ember fontosnak, nagynak, sőt szentnek tart. Szent Bernát lángoló pátoszával, Kempis Tamás apodiktikus csöndességével elítéli az emberi megismerés hívságait, Meister Eckhart és a német misztika, melyből Luther „sola fides iustificat"-ja kisarjadt, fölöslegesnek nyilvánítja az emberi tetteket, a jótetteket, „a közjó a hitvány, a képmutató és hízelgő védekezése" – mondja Blake.[28] A Tetteket a törvények szabályozzák – minden misztikus fölülállónak érzi magát a törvényeken. A Törvények a kinemválasztottakra, a megváltatlanokra vonatkoznak csupán, és téved, aki a törvények megtartása által akar üdvözülni; csak az üdvözül, aki a megváltás átélése által átlép a Törvényeken. Ezt tanítja minden misztika.

Itt találkozik Blake miszticizmusa a születő XIX. századdal, itt ömlik bele, hasonlatosan a német romantikához, az új század legnagyobb gondolatfolyójába: ami a Szabadság. Misztika és racionalizmus hullámai egyképpen ezt a folyót táplálják; évezredes béklyók, örökig tartók talán, ekkor kezdenek sebet vágni az emberi lelken, és Blake egyike a legfájdalmasabb felkiáltóknak.

Blake etikai alapattitűdje a Lázadóé. Sátánoskodó keserűségének sötét fantáziáiban már Baudelaire-t és iskoláját sejteti, a század eleji optimista lázadókon messze túl. Máskor meg, mikor korának általános leláncoltságát rajzolja, a legmodernebbekkel, a kollektív keserűség költőivel rokon a megtévesztésig:

Minden ház barlang, minden ember megkötözve: az árnyék
Telve kísértetekkel és az ablakokat vas átkok szövik be,
Az ajtók fölött: „Ne tedd" és a kéményekre „Félelem" írva,
Nyakuk körül vasláncokkal – a falhoz kötve –
A polgárok; ólom-béklyókban a külvárosok lakói;
Járnak nehézkesen; lágyak és hajlottak a falusiak csontjai.[29]

Az amerikai szabadságharc és a francia forradalom kora ez, az emberi jogok, a politikai szabadság kora. Blake jakobinus sapkában sétál London utcáin, hősköltéményt ír Amerikáról és a francia forradalomról, és az emberi jogokat az állatokra is ki akarja terjeszteni.

De a népszabadság eszméje nem sokáig tudta foglalkoztatni a misztikust; hiszen a politikai elnyomatás olyan semmiség ahhoz a másik, nagyobb elnyomatáshoz képest, amit minden ember érez a lelkében: ez a leláncoltság a Bűntudat. Önmagunkban hordunk egy ellenséget, aki ráírja lelkünk ajtajára: „Ne tedd", ne tedd azokat a dolgokat, amiket legjobban megkívánsz. Ezt az ellenséget lelkiismeretnek is szokták nevezni; Blake Spectre-nek, kísértetnek hívja és egész mitológiai rendszere az ember és a világ két ellentétes részének, a Kísértetnek és az Emanációnak (a Szenvedély, az élan vital, a fantázia, az emocionális rész általában vagy valami ilyesmi) harcán épül fel.

Each Man is in his Spectre's power
Until the arrival of the hour,
When his Humanity awake
And cast his Spectre into the Lake.[30]

Hogyan keletkezett a Spectre, az eleven élettől levált absztrakt ember, és vele hogyan keletkezett a bűn és a bűntudat, az önszemlélő ember, a kísértetember szörnyű átka? Lehetséges-e, hogy ugyanaz az Alkotó, aki a világot jónak és szépnek teremtette, mert hisz ő a Jóság – teremtette volna a bűnt is? Aki a bárányt, ugyanaz alkotta volna a tigrist is?[31] Vagy pedig ki?

Ezen töpreng Blake a profetikus könyvek kusza értelmű sorain keresztül, és hogy feleletet adjon, megkonstruálja hatalmas mitoló-

giai rendszerét. És ez a mitológiai rendszer (az utolsó talán az európai szellem történetében) sajátosan hasonlít azokéhoz, akik először vetették fel a bűn keletkezésének kérdését: a gnosztikusokéhoz. Nagy kérdés, ismerte-e Blake a gnosztikusoknak, Bardesanes-nek és a marcionitáknak az erre vonatkozó tanait. Máshonnan nem ismerhette, mint Mosheim régi *Allgemeine Ketzergeschichté*-jéből, Berger azt gondolja, hogy nem olvasta ezt a könyvet, Helene Richter felteszi, hogy olvasta, de nem bizonyítja. Bizonyos halvány, gnosztikus tradíció áthúzódik az európai századokon: felüti a fejét az albigenseknél, majd talán a reformáció egyes eldugottabb szektájában – Blake-hez ki tudja, milyen furcsa, föld alatti úton került, ha ugyan nem magától jött rá ugyanazokra a következtetésekre, mint tizenhét évszázaddal előtte a gnosztikusok.

A marcioniták tanítása szerint az Ó-Testamentom Jehovája, ki a világot teremtette, és a törvények kőtábláit adta, nem azonos a végtelen jóságú Istennel, ki Krisztust küldte Megváltóul a földre, hanem egy gonosz, lázadó szellem, egy démiurgosz, kézműves, ki az ősi egységből kitaszítva az űrbe, végtelen unalmában alkotta a világot, a törvényt és az embert. Az igaz Isten rajta és a törvényen messze túl van. Aki a gnózisra, az Igaz isten megismerésére jutott, nincs többé alávetve Jehova törvényeinek.

Blake kozmogóniája egészen hasonló. A világot Urizen teremtette, amikor Emanációja elhagyta, és csak Kísértetrésze maradt meg. Láncot kovácsolt az Órákból és Percekből, és bekötözte a világot az Idő láncaiba, és megalkotta a törvényeket. Urizen harcban áll Losszal, a fényes, szabadságos szellemmel, a profetikus könyvek megmérhetetlen bonyodalmain keresztül, mígnem az idők végeztével a szabadság győzedelmeskedni fog, a sírok megnyílnak:

And milk and blood and glanduous wine
In rivers rush, and shout and dance,
In mountain, dale and plain.[32]

A hegeli történelemritmust látjuk már itt kirajzolódni, a Bűnbeesés előtti, alatti és utáni világ triászában, a romantika kedvenc gondolatát.

Tehát Urizen, a gonosz Isten alkotta a törvényeket; bűn pedig csak azért van, mert törvények vannak. De a misztikus, aki felismerte Urizen álságait, aki tudja, hogy „Mózes a Sinai hegyén sötét csalás képeit látta",[33] túljutott Jón és Rosszon:

Nem törődöm vele, Jó-e egy ember vagy Rossz, amivel törődöm:
Vajon Bölcs ember-e vagy Bolond. Menj, vesd le a Szentséget
És öltözz Értelembe.[34]

(Értelem alatt, természetesen, nem a ráció, hanem a misztikus megismerés értendő.)

Minden, ami bűnnek látszik, csak egy lélekállapot (state), amin a lélek keresztülmegy, de ami nem változtat lényegén. „Minden ringyó valaha szűz volt, minden bűnös egy kedves kisgyermek",[35] és későbbi változásai csak átfutó állapotok.

Eddig a tanításig sok más misztikus is eljutott, de ami most következik, Blake *szatanizmusa*, az sajátosan az övé, és bizonnyal lelke különös konstrukciójával függ össze valamiképp.

Ha e világ Istene, a Biblia Istene, gonosz Isten, akkor szolgái, az angyalok is gonoszok, és ellenségei, az ördögök, az igaz és jó szellemek. Ez a disztinkció Blake-re nézve igen fontos volt, mert hiszen naponta érintkezett angyalokkal és ördögökkel, amint a *Marriage of Heaven and Hell* emlékezetes víziói tanúsítják. Az itt megjelenő angyalok valóban rendkívül ellenszenvesek: nyárspolgári törvénytiszteletükhöz még bizonyos önelégült nagyképűség is járul; nem csoda, ha Blake művészlelke nem tudta őket elviselni.

„Általában azt találtam, hogy az angyalok hiúságukban mindég úgy beszélnek, mintha egyedül ők lennének bölcsek; ez az elbizakodott szemtelenség a szisztematikus okoskodásból ered."[36] Az angyalok, mint minden nyárspolgár, racionalisták. De nem javíthatatlanok: Blake-nek sikerült egy angyalt megtérítenie a maga igazára. „Ez az angyal, írja, aki most már ördöggé vált, különösen jó barátom;

sokszor olvassuk együtt a Bibliát pokoli vagy ördögi értelmében, melyet e világ még meg fog kapni, ha jól viseli magát."[37]

Angyaloknak és ördögöknek ez a szerencséje nagyban hozzájárul Blake érthetetlenségéhez – ez a megfordítottság okozza, hogy, amint Chesterton mondja, „Blake leírja egyik legkolosszálisabb meggyőződését, és az átlagolvasó azt hiszi, hogy sajtóhiba."[38]

Mindez csak szeszélynek és különcködésnek tűnik az olyan ember szemében, aki nem szokta meg, hogy angyalokkal vitatkozzék, és prófétákkal ebédeljen, mint Blake. De ezeknek a barokkosan elcsavart gondolatoknak megvolt a mélységes lélektani alapja, aminthogy minden gondolat csak a lelki élmény fura csavarulatait követi, sötétben tapogatózva. Magyarázatot ad Blake sátánosságára egyik titokzatosnak látszó kijelentése, melyet eddig egyik kommentátora sem méltatott:

Amikor a Gondolat barlangokba van zárva,
Akkor a Szerelem a legmélyebb pokolban mutatja gyökerét.[39]

Amikor az erkölcsi világ a bűntudat láncaiban nyög, az igazi szerelem, az ős Erósz, bűnnek van nyilvánítva – és ezért áll Blake a Pokol pártjára: az Erósz pártjára, szemben az angyalokkal. A szerelem az a pont, ahol Blake támadása a Törvények és a Bűntudat ellen legerősebben lép fel. És egy furcsa paradoxonnal Blake, a misztikus, a szabad szerelem apostola lesz. Az egész *Songs of Experience*-t ennek a gondolatnak szentelte; de végig az egész blake-i oeuvre-ben, Szabadság alatt elsősorban mindig a Szerelem szabadságát kell érteni.

Semmiféle nép kiválóbbjait nem foglalkoztatta annyit a szabad szerelem, mint az angolokét – talán mert sehol sem olyan szigorú a nemi élet morálja. Blake fiatalabb kortársa, William Godwin (1756–1836), a szabad szerelem teoretikus alapvetője, leánya pedig Shelleyvel megvalósítja Svájcban a teóriákat, a hármasban való házasságot, az angol publikum hatalmas, felháborodott érdeklődése mellett.[40] De ezek „szabadgondolkozók" voltak – hogyan egyeztette össze azonban az áhítatos Blake a szabad szerelmet vallásával?

Minden misztika életigenlés. Ennek csak látszólag mond ellent az

aszkézis, mellyel a nagy misztikusok magukat sanyargatják – a misztikus számára az aszkézis nem öncél, nem is érdemszerzés, hanem csak eszköz: praktikus előkészület a misztikus élményre, az ekszt-ázis életigenlő gyönyörűségére. A misztikus a végtelenig felmagasztosult életpillanatok hivője: az ekszt-ázis pillanata nem áll kívül az életen, mint valami túlvilág, hanem az élet legmagasabb határértéke éppen, a misztikus mennyei boldogságot élvez ezen a földön, nem tagadhatja tehát egészében a földi életet és gyönyörűségeit. A nagy misztikusok írásai tele vannak az érzéki öröm kifejezésével. A misztika a vitalizmus egy fajtája. „Minden, ami él, szent", mondja Blake.

Amit szerelemnek hívnak, szintén ekszt-atikus pillanatok kerete, misztikus élmény, úgy lehet, annak, aki a misztika módján tudja átélni; és minden ember számára a legegyszerűbb út az ekszt-ázis felé. Az álomszimbolikában, a pszichoanalízis tanítása szerint, coitus és ekszt-ázis szimbólumai egybeesnek; rég ismert dolog, hogy misztikusok és alkimisták a misztikus élmény szimbólumául a coitust használják: az Egyesülést. Ily mód került Blake tanépületébe a szabad szerelem. A Szabadság törvénytörlő kultusza és a misztikus élmény mindenfölöttisége ebben a posztulátumban csúcsosodnak ki.

Blake biográfusai tudni vélik, hogy megvolt az „élményalapja" is Blake házasságellenes periódusának, mely 1790–1795-ig tartott. Mindenekelőtt keresztül akarta vinni a gyakorlatban is elvét, hogy a szerelemben nem szabad semmi rejtettnek, titokzatosnak lennie: csak a bűntudatos, a megváltatlan ember rejtőzködik szerelmével, és rejtőzködése által lesz a szerelem bűnné. Egy ízben Blake-et barátja, Linnel meglátogatta, és őt és feleségét a lugasban találta, ahol teljesen meztelenül ültek, az *Elveszett Paradicsom*-mal a kezükben, melyből váltakozva olvasták föl Ádám és Éva paradicsomi dialógusát. Linnel zavartan vissza akart vonulni, de Blake nem engedte: „Miért szégyelli magát? Hát a Paradicsomban nem így volt?"[41]

Vallomásszerű, nem profetikus, kéziratban maradt versei (*In a Myrtle Shade, My Pretty Rose Tree,* a *William Bond*-ballada stb.) azt bizonyítják, hogy egy időben minden elmélettől és próféciától függetlenül nagyon terhesnek érezte a házasság „édes igáját":

Why should I be bound to thee,
O my lovely myrtle tree ?
Love, free love, cannot be bound
To any tree that grows on ground.[42]

És elvágyódása a mirtusfától, úgy látszik, nem volt egészen személytelen és tárgytalan. Ezt mondja már D. G. Rossetti is: „Tudvalévő, hogy a féltékenység árnyéka, a megalapozatlanságtól nagyon távol, egy pillanatra ráhullott szegény Catherine Blake házaséletére, és megállapíttatott, hogy ez a féltékenység egy borzasztó és nehéz válságban teljesedett ki."[43] Ellis és Yeats többet is tudnak: „Azt mondják, hogy Blake ótestamentomi modorban, háztartását egy ágyassal akarta kibővíteni, de feladta ezt a tervét, mert Mrs. Blake nagyon sírt."[44] Amin legfeljebb Blake csodálkozhatott.

8.

Blake-nél, mint Danténál és mint az álomban – (álomképzés és misztikus költészet oly közeli rokonok) – mindennek három értelme van. Van először is egy szó szerinti értelme. Ez az, amit a Blake-kutatók leginkább elhanyagolnak.[45] Nem veszik észre, hogy a profetikus könyvek végtelen harcai szó szerinti harcok lehetnek, a világot teremtő őstermészeti erők harcai; hiszen a természetfilozófia kora ez, Baader, Novalis és Schelling lélektőszomszédságában vagyunk; a *Faust* második részét is a ma már nehezen érthető, de akkor nyilvánvaló és szó szerint érthető természetfilozófiai spekuláció teszi homályossá. Ezen az értelmén kívül van egy emocionális értelme, vagy inkább tendenciája: a lázadás, a Szabadság, a szabad szerelem profetizálása. És van egy harmadik értelme is: a lélektani. Berger is a mitikus alakokat lélekállapotok szimbólumának tekinti.[46] Minden misztikus írás lélektani tárgyú: Dante mystico viaggiója is tulajdonképpen a léleknek önmagában, az önmaga mélységeiben és magasságaiban való utazását ábrázolja, mígnem eljut az önmagában székelő Isten elé, az Unio Mysticáig.

Ezért igaza van Helene Richternek, mikor a szabad szerelemre vonatkozó versek értelmét úgy mélyíti el, hogy ezek szerinte a tudatalatti rétegek felszabadítására vonatkoznak, a szabad szerelem csak kiragadott konkretizálása Minden Vágynak, ami a tudatalatti nagy lélekpincékben szunnyad – ezek a versek harcosai a nagy romantikus forradalomnak, mely a költészet fundamentumát egy emelettel lejjebb ásta bele az emberi lélekbe, és felszabadított, mondhatóvá tett lélekrétegeket, melyek eladdig hangtalanok voltak, mint az alvilági sivatagok a Milton sokat emlegetett költeményében.

Blake-nek a lélektani felismerései, vagyis a tudatalatti felszabadítása, egyúttal művészetelméleti forradalom is, gyakorlatban és elméletben egyaránt, a *romantika* első nagy fegyverténye. Gyakorlatban: mert verseibe beleszabadítja fantáziáját minden visszatartás nélkül, és nem röstelli, hogy ekstázisában verseibe hurcolja az ősi, leláncolt, hangtalanságra ítélt démoni erőket is; elméletben: mert versei rejtett példázatokkal és nyíltan hirdetik, hogy így is kell tenni. Ami a politikában a francia forradalom, ami a társadalomban a szabad szerelem, az a költészet területén a Fantázia lázadása, a preromantikus, a romantikus lázadás.

A preromantikus lázadás első rohama a nacionalizmus ellen irányul. Blake gyűlölte Bacont, az empirizmus megalapítóját, mert hiszen a tapasztalás csak a látszatvilág hazugságaira vonatkozik, az igaz világ megismerése csak intuitív úton történhetik; gyűlölte Newtont, mert mechanizálta a világegyetemet, mely eleven és szabad erők játéka; gyűlölte a görögöket, gyűlölte Drydent és Pope-ot, akik a költészetet görögössé, racionálissá tették; – mert „a görög forma matematikai forma, a gót forma eleven forma. A matematikai forma örök a gondolkodó értelemben; az élő forma örök létezés".[47] „Homérosz és Ovidius, Plato és Cicero ellopott és elferdített írásai, melyeket minden embernek meg kellene vetnie, csellel kijátszattak a Biblia felsége ellen; de mikor ideje eljő, hogy az új kor megnyilatkozzék, minden rendbe jön, és a régebbi és tudatosan és bevallottan inspirált emberek művei ismét elfoglalják méltó helyüket és az Emlékezet Leányai az Inspiráció Leányaivá válnak."[48]

Az *Inspiráció:* a preromantikus kőtáblák második igéje, a roman-

tikus forradalom második és döntő rohama. Blake-nél az inspiráció többet jelent, mint művészetet, eszközt a műalkotások létrehozására. Valamint Novalis köre bizonyos teremtő, nem csupán művészileg, hanem az objektív világban teremtő erőt tulajdonított az inspirált, eksztaziált fantáziának (mágikus idealizmus), Blake is metafizikai szerepet tulajdonít neki: az inspirált ember legyőzte a benne lappangó kísértetet, a bűntudatot, mely egyúttal az absztrakt, spekulatív értelem. Az inspirált ember a megváltott ember, a boldog ember, az egyedül igaz ember, és az emberiség fejlődése az, hogy idővel mindenki leveti kísértetrészét, és inspirált emberré válik. Épp ezért: jó kereszténynek lenni annyit tesz, mint inspirált művésznek lenni; Krisztus és az apostolok is azok voltak.[49] Az inspirált művész átlát a Látszaton a Lényegig, és belátása útján világok harcában vesz részt; művészetével, mely az Igazat ábrázolja, győzelemre viszi az Igaz ügyet.

Blake inspiráltsága lélektani szempontból tekintve elsősorban kettős látásában nyilvánult meg. „Aki nem képzel (fantáziál) erősebb és jobb vonalakban és erősebb és jobb megvilágításban, mint amilyent veszendő és halandó szemével láthat, nem képzel egyáltalán. E mű festője állíthatja, hogy minden elképzelése mérhetetlenül tökéletesebbnek és pontosabban szervezettnek látszik neki, mint bármi, amit halandó szemével látott."[50] Látomásának objektív valóságában feltétlenül hisz, ellentétben a megvetett racionalista művésszel, kinek víziója csak az emlékezetből kombinálódik.

Ami Lenni látszik, Van: azoknak, akiknek
Lenni látszik, és terhes a legszörnyűbb
Következményekkel azoknak, akiknek Lenni látszik.[51]

De Blake inspirációja nem volt pusztára vizuális; ismerte a verbális inspirációt is, és erre vonatkozó vallomásai sokkal furcsábbak – aminthogy általában mint festő sokkal normálisabb volt, mint költői minőségben. Több helyen a legnagyobb határozottsággal állítja, hogy műveit szellemek diktálása alapján írta; – az inspiráció tehát abban az extrém formában lépett fel nála, mint egyes szent könyvek

íróinál, pl. a *Septuaginta* fordítóinál, a legenda szerint. „Ezt a Költeményt *(Jerusalem)* közvetlen diktálás alapján írtam, tizenkét vagy olykor húsz és harminc sort egyszerre, előzetes elmélkedés nélkül, sőt, akaratom ellenére. Az idő, melybe írása került, ily mód nemlétezővé vált, és itt van egy hatalmas költemény, amely egy hosszú élet munkájának látszik, pedig minden fáradság és erőfeszítés nélkül jött létre... Dicsérhetem, miután nem merem állítani, hogy több vagyok, mint írnok; a szerzők az Öröklétben vannak."[52]

Ily mód Blake valósította meg a legszélsőségesebben a romantikus esztétika fő posztulátumát; ő volt a leg-„ihletettebb" költő. A szélsőségek mindig a mozgalmak kezdetekor a legszélsőségesebbek.

9.

De az ember nem állhatja meg egy kis szkeptikus mosoly nélkül. Vajon miféle szellemek diktálhatták Blake-nek ezeket a többé nem is jó verseket? Vajon igaza van Chestertonnak, aki Blake késő korának költői és gondolkodói bűneit már nem Blake-nek tudja be, hanem annak, hogy rossz társaságba keveredett: mindenféle jöttment szellemek közé? Mi a lélektani magyarázata Blake inspirációjának?

Mindenekelőtt megállapítható, hogy az inspiráltság foka Blake-nél különböző periódusaiban különböző volt, és egyre növekvő természetű. A *Poetical Sketches*-t még abban a fokban írta, melyben minden tehetséges költő írja műveit; tudata még erősen rendszabályozta alkotását. A *Songs of Innocence, Songs of Experience* és a korábbi profetikus könyvek írásakor, azt gondoljuk, elért odáig, ahová csak a nagyon nagy, igazán megszállott költők jutnak el: amikor tudatos és öntudatlan rétegek, gondolat és képalkotó fantázia, a rendező formaakarat és a belső káosz ősgazdagsága teljes összhangban vannak, teljesen átjárják egymást, a lélek a Novalis által posztulált romantikus, boldog időt éli, „amikor ébren álmodik, és álmában ébren van". Végül pedig a későbbi profetikus könyvekben túllép ezeken a határokon is, melyeken költő még nem lépett túl, és ezzel meg is szűnik költő lenni, hanem *médium* lesz. Amivel nem

akarjuk azt mondani, hogy valóban szellemi diktálásra írt, csak azt, hogy a médiumnitás állapotában írt; tehát tudatának lehető teljes kikapcsolásával – ahogy a pszichológia hívja, automatikusan.

Médiumírást a pszichológia sokat ismer. Legnevezetesebb írómédium bizonyos Helene Smith volt, kiről Flournoy genfi egyetemi tanár írt könyvet.[53] Helene Smith megszállottságában két hatalmas regényt költött, illetőleg élt át, az egyiknek Marie Antoinette volt a hősnője, a másik a Mars bolygón játszódott le. Nem volt azonban nehéz Flournoy-nak bebizonyítani, hogy Blake tévedett, mert az Emlékezet Leányai azonosak az Inspiráció Leányaival: ugyanis az egész Marie Antoinette-fantázia egy régebben olvasott regényen alapult, és a marsbeli nyelv tulajdonképpen egy gyerekesen eltorzított francia volt. Ma úgy tudjuk, hogy sem a tudatban, sem a tudat alatt nincs semmi, ami nem az emlékezés útján volna felidézhető. Az automatikus írás is emlékképek kombinációjából áll. Csakhogy itt az emlékezés folyamata teljesen öntudatlanul megy végbe. A médiumnitás olyan lélekállapot, amikor az ember tudatalatti részei a tudat minden cenzúrája nélkül működnek, mint az álomban. A médium az így önállósodott tudatalattiját egy új személynek nézi. Ez volt Blake inspiráló szelleme.

Az automatikus írás voltaképpen a romantikus esztétika végső ideálja, úgy lehet. Teljes spontaneitás, a rejtett én szabad beleömlése a szavakba. A blake-i kísértetet végre bedobták a tóba, és csak az Emanáció ír, vagy ha úgy tetszik, a lélek emanál.

És mégis: ha megvizsgáljuk az automatikus írás tartalmi mozzanatait, éppen az ellenkező eredményre bukkanunk. Az automatikus írásban nem az egyéniség jut kifejezésre, hanem éppen a legáltalánosabb, legközösebb emberi tartalmak. Mert itt a tudatalatti beszél, és amint Jung mondja, „a tudatalatti sokkal nagyobb mértékben közös az emberekben, semmint az egyéni tudat tartalmai; mert ez a történelmileg átlagosnak és gyakorinak az összesűrítése".[54]

Ez a sajátos meglepetés éri az embert akkor is, amikor Blake leghomályosabb műveinek tárgyi mozzanatait, meséjét, cselekményét vizsgálja. Megdöbbenve látja az ember, hogy ezekkel a blake-i sztereotip motívumokkal már sokszor találkozott: vérfertőzés, az ős-

szülők megölése, emberek feldarabolása, sárkányharcok és újjászületés – amint már mondottuk, a teremtésmítoszok világa ez, valamennyi nép valamennyi teremtésmítosza ilyen motívumokból komponálódik.

Hogy kerültek Blake-hez ezek a mítoszok? Hiszen nem ismerhette ő néger és ausztráliai népek vele szó szerint egyező meséit. A felelet egyszerű: ugyanonnan kerültek hozzá, ahonnan ezekbe az ősi mítoszokba: a tudatalattiba elraktározott gyermekkori emlékekből. Blake a médiumnitás állapotában tudatalattijára volt hagyatva, visszasüllyedt tehát egy infantilis állapotba – abba az infantilis állapotba, melyben az emberiség volt, mikor a teremtésmítoszokat költötte.

Újabb folklorisztikus kutatások pedig azt tanítják, hogy a teremtésmítoszok azokon a gyermekkori fantáziákon alapulnak, melyek minden egyes ember gyermekkorában olyan nagy szerepet játszanak, mikor a gyermek meg akarja fejteni a Felnőttek Titkát, saját születésének misztériumát, és a legképtelenebb magyarázatokra jön rá.[55]

Ez tehát a blake-i inspiráció végső eredménye: amikor azt hiszi, hogy legsajátosabb látomásait mondja el, tulajdonképpen a minden emberrel közös gyermekkori fantáziákat kelti fel, és az Inspiráció Leányai visszaváltoznak az Emlékezet Leányaivá. És ez értékítélet is. És mégis igazuk volt a görögöknek: a Múzsák az Emlékezet Leányai, és ezen a romantika sem segíthet. Az inspiráció diadala az inspiráció csődje egyben.

De nem Blake csődje is; mert ő több volt, mint inspirációja: költővezér, aki az igék romantikus megújhodásakor az első sorban harcolt; felszabadító, aki hangot adott eladdig kimondhatatlan fájdalmaknak; misztikus zarándok, aki fél évezred múltán abba az Isten leheletével teljes világba tévedt, ahol előtte járt gót komorságával a Flórenci Költő.

Bibliográfiai jegyzet, kiadások

Az editio princepseket már említettük. Új kiadást először a swedenborgiánus és homeopatha orvos, J. J. Garth Wilkinson rendezett sajtó alá: *The Songs of Innocence and of Experience,* London, 1839. (L. Keynes, 261. p.) A következő Dante Gabriel Rossetti kiadása (Gilchrist életrajza, versmelléklettel): *Life of William Blake,* „Pictor Ignotus", With Selections from his Poems and other Writings by the late Alexander Gilchrist, ... recently edited by D. G. Rossetti, London and Cambridge, 1863.

A további kiadások közül fontosak: az Aldine Edition, London, 1874. W. M. Rossetti 130 oldalas előszavával.

The Works of William Blake, poetic, symbolic, and critical, edited with litographs of the Illustrated Prophetic books, and a memoir and interpretation by E. J. Ellis and W. B. Yeats, in 3 volumes, London, 1893. (A legnagyobb szabású kiadás; a kommentár nagyobb terjedelmű, mint a szöveg.)

The Works of William Blake, The Muse's Library, London, 1902. Yeats kiadása, az ő előszavával. (Az Ed. Yeats-szel jelzett idézetek a szövegben erre a kiadásra vonatkoznak. Ebből a kiadásból készült az amerikai The Modern Library olcsó, népszerű kiadása.)

The Poetical Works of William Blake, edited by John Sampson, Oxford, 1905. (Bő szemelvények a későbbi profetikus könyvekből. Az Ed. Sampson jelzés erre a kiadásra vonatkozik.)

Életrajzok és tanulmányok

Kiadás sorrendjében legrégibb a Gilchristé, melyet D. G. Rossetti adott ki (l. fentebb). A megírásra nézve legrégibb Blake-életrajzot, Tathamét, A. G. B. Russel adta ki, Blake levelezésével együtt: *The Letters of William Blake,* together with His Life by Tatham, London, 1906. (Németre fordította Stefan Zweig.)

Igen fontos életrajzi dokumentumokat tartalmaz: *William Blake,*

by Arthur Symons, London, 1907. Mellékletei: 1. Crab Robinson cikke a Vaterländische Annalenből. 2. A Fathers Memoirs of his Child, by B. H. Malkin. 3. Lady Charlotte Bury naplójából, 1820. 4. Halotti jelentések, 1827. 5. Blake horoszkópja, 1825. 6. Kivonat Varley (idézett) művéből, 1828. 7. Életrajzi vázlat, írta J. T. Smith, 1828. 8. Allan Cunningham Blake Élete, 1830.

Összefoglaló tanulmányok: Ch. A. Swinburne: *William Blake,* London, 1869. második kiadás 1906. Richard Garnett: *William Blake, painter and poet,* London, 1895. Rudolf Kassner: *Die Kunst, die Mystik und das Leben,* Leipzig, 1897. Helene Richter: *William Blake,* Strassburg, 1904 (német nyelvű). P. Berger: *William Blake, Mysticisme et Poésie,* Paris, 1907. (A bordeaux-i egyetem tanárának ez a tézise a legalaposabb eddig írt Blake-monográfia.) Symons fent jelzett műve. G. K. Chesterton: *William Blake,* London and New York. (Dátum nélkül.) – *William Blake, Mystic,* a Study by Adelino M. Butterworth, Liverpool–London, 1911.

Képeinek legszebb kiadása (szelekció): *The Drawings and Engravings of William Blake,* by Laurence Binyon, London, 1922.

Blake műveinek és a rávonatkozó műveknek 1921-ig való teljes bibliográfiája: *A Bibliography of William Blake,* by Geoffrey Keynes, New York, The Grolier Club of New York, 1921.

Magyarul először Patai József foglalkozott vele *(Múlt és Jövő,* 1917), ugyanő méltatta festészetét, és közölte képeinek néhány reprodukcióját a *Biblia Képekben* című műben (Budapest, 1924).

Jegyzetek

* L. a bibliográfiai jegyzetet.

1. *The Crystall Cabinet.*

2. Mindezeknek a műveknek pontos címét l. a tanulmányhoz csatolt bibliográfiai jegyzetben.

3. A. Th. Story: *William Blake.* London, 1893.

4. Bezártad nyelvem értelmetlen agyagba | és elárultál a földi

létnek | Jézus halála szabadított meg engem | mi dolgom akkor veled?

5. Crab Robinson fontos visszaemlékezései a *Patriotische Annalen*-ben jelentek meg. Hamburg, 1810. Közli Gilchrist (l. bibliogr.) p. 385.

6. Kiadta Russel: *The Letters of W. B., together with His Life by F. Tatham,* edited by A. G. B. Russel, London, 1906. p. 11.

7. Chesterton (l. bibl.) p. 36.

8. Tatham i. m. p. 11.

9. *Jerusalem,* ed. Sampson, p. 399.

10. Uo. p. 408.

11. Helene Richter: *William Blake.* Strassburg, 1904. 110. s.

12. *The Descriptive Catalogue,* ed. Yeats, p. 214.

13. *A Treatise on Zoodiacal Physiognomy,* by John Varley. London, 1828. Kivonatosan közli Symons. (l. bibl.)

14. Keynes (l. bibl.) p. 309. Revue Brittanique. Paris, 1833. júl.

15. Crab Robinson i. m., Gilchrist p. 392.

16. Mert magasan az Idő zavaros forrásai fölött, | a nagy atlanti hegyeken, | arany házamban odafenn, | rejteznek örökösen.

17. Blake és Wesley kapcsolatát l. Symons, p. 17.

18. An Tieck.

19. Milton, ed. Sampson p. 20.

20. *Jerusalem,* ed. Sampson p. 71.

21. Berger (l. bibl.) p. 108.

22. *Vala,* ed. Sampson p. 202.

23. *The Everlasting Ghospel,* ed. Yeats p. 107.

24. *Marginal Notes to Reynold's Discourses,* ed. Yeats. p. 254.

25. Ami másnak semmiségnek tűnik, | engem könnyel vagy mosollyal tölt el, | mert kettős látást lát a szemem, | és kettős látás van mindég velem | belső szememnek ősz öreg ember | külső szememnek kóró az utamon. Ed. Yeats p. 175.

26. Mert a könny értelmes dolog | és a sóhaj egy angyal-király kardja | és egy martír jajának keserű nyögése | a Mindenható ijjából kilőtt nyíl.

27. *The Works of W. B.,* The Muses Library, Introductory by W. B. Yeats p. 27.

28. *Jerusalem,* ed. Sampson p. 399.

29. *Europe,* ed. Sampson p. 309.

30. Minden ember kísértete hatalmában van | mígnem eljön az óra | mikor felébredt embervolta | s a kísértetet a tóba dobja. *Jerusalem,* ed. Sampson, p. 394.

31. Vö. Blake legszebb versét: *The Tiger.*

32. *Song of Los,* ed. Sampson p. 334. És tej és vér és bor | patakokban ömölnek és tánc és kiáltás | hegyen, völgyön és síkon.

33. *Milton,* ed. Sampson p. 254.

34. *Jerusalem,* ed. Sampson p. 339.

35. Uo. p. 401.

36. *Marriage of Heaven and Hell,* ed. Yeats p. 190.

37. Uo. p. 193.

38. Chesterton (l. bibl.) p. 143.

39. *The Four Zoas,* ed. Sampson p. 356.

40. Blake ismerhette Godwint, hiszen feleségének, Mary Wollstonecraftnek egy művét illusztrálta.

41. Gilchrist i. m. 112. pp.

42. Miért lennék én hozzádkötve, ó én kedves mirtusfám? a szerelmet, a szabad szerelmet nem lehet megkötözni, semmiféle fához, mely a földön nő. Ed. Yeats p. 102.

43. Gilchrist i. m. II. 87.

44. Ellis and Yeats p. 115.

45. Kivéve Bergert.

46. Berger i. m. 144. pp.

47. Ed. Sampson p. 431.

48. *Preface to Milton,* ed. Sampson p. 369.

49. *The Descriptive Catalogue,* ed. Yeats.

50. Uo.

51. *Jerusalem,* ed. Sampson p. 361.

52. Levél Buttshöz, Gilchrist p. 185.

53. *Des Indes à la planète Mars.* Étude sur un cas de somnambulisme avec glossolalie. 1900.

54. *Jahrbuch für Psychoanalyse* III. s. 169.

55. Vö. Stucken *Astralmythen.*

Az ihletett költő

Vajon van-e ihlet? Talán csak a költők találták ki, hogy imponáljanak nekünk. Az igaz költészet, mint minden, ami Emberi Nagy, az Ész és Akarat műve. Az ihletet is az Akarat parancsolja elő és az Ész irányítja.

„Egy gyanakvó angol feljegyzései"-ből

Berzsenyi Dániel kezdettől fogva (valóban a magyar filológia igazi kezdetétől, Kölcseytől fogva) úgy vonzza magához az irodalomtörténeti vizsgálódást, mint az óceán az átrepülőket. Mindenkit mást, mint a filológust, elrettentene éppen ez a nagy keresettség: minek azzal foglalkozni, akivel már úgyis annyian foglalkoztak, az eredetiségnek itt már semmi tere sincs. De a filológust annyira foglalkoztatja a költő eredetisége, hogy nem ér rá a maga eredetiségével törődni – abban, hogy egy költővel sokan foglalkoznak, éppen a költő művének ma is eleven voltát látja bebizonyítva, és ezért vonzódik hozzá. Schiller a németség klasszikus másod-legnagyobb költője, és mégis kevéssé érdekli ma a vizsgálódó tudósokat; míg a Hölderlin-irodalom nagyobb könyvtárat tesz ki. Mert kettejük közül Hölderlin a sokkal elevenebb, amint a német ifjúság számos dokumentációja bizonyítja. Berzsenyi is elevenebb, mint nagy költőink jó része – ezt ugyan nem bizonyítja az ifjúság, mert a mi ifjúságunk, sajnos, ritkán szokott irodalmi véleményeket nyilvánítani, és ha nyilvánít, annál rosszabb. De mégis vannak dokumentumok; ilyen pl. Kassák Lajos önéletrajza, *Egy ember élete,* melyben elmondja, hogyan fejlődött költészete Petőfi Sándor, majd még inkább Berzsenyi Dániel verseinek a hatása alatt... Az iskolázatlan vasmunkást, aki Kassák akkor volt, nem szuggerálták tanult irodalomtörténeti megállapítások, hanem teljesen naivul és elevenen élte át a költészetet, és ha őbenne Berzsenyi ilyen erős rezonanciát tudott kiváltani, az mindennél ékesebben beszélő dokumentációja eleven voltának.

És elevenek még mindig a Berzsenyi-kutatás problémái, mind a két problémakör. Eleven a régibb, a pozitív filológiai probléma,

ami pedig Kölcsey és Erdélyi János szép napjai óta filológiai dolgozatok számtalanján keresztül iskolai dolgozatok sablonjává lett: Berzsenyi és Horatius. És eleven az újabb, szellemtörténeti probléma: hogyan helyezzük el Berzsenyit a korában? Ezt a problémát Horváth János vetette fel a Berzsenyi-kutatásban igazán új fejezetet nyitó tanulmányával (Kisfaludy-Társaság évlapjai, 1923–24), melyben az addig klasszikusnak mondott Berzsenyit a *romantiká*-hoz kapcsolta. Azóta Halász Gábor kimutatta Berzsenyinek a felvilágosodással való összefüggését (*Symposion,* Pécs, 1926), legújabban pedig Fábián István Berzsenyinek a kor nemesi konzervativizmusával való mély rokonságát (*Napkelet,* 1928). A kapcsolatok azonban még egyáltalán nincsenek kimerítve, és a probléma az előbbinél is sokkal elevenebb.

1. Berzsenyi és a preromantika

Számunkra a két probléma tulajdonképpen egyet jelent. Nem hisszük, hogy Berzsenyiben egymás mellett egymástól teljesen független lelki és művészi rétegek feküdtek; nem hihetjük, hogy volt egy Berzsenyi, aki Horatius tanítványa volt, és egy másik Berzsenyi, aki felvilágosodott eszméket hirdetett romantikus kedélyének borongásaiban. Inkább azt gondoljuk, hogy Horatiushoz való viszonyában, tehát költészetének filológiailag leginkább megközelíthető mozzanatában már meg kell hogy legyen Berzsenyi minden komplikált szellemtörténeti kapcsolata is. Azt hisszük, hogy *a klasszikus Berzsenyi klasszicizmusában találhatjuk meg legtisztábban a romantikus Berzsenyi romantizmusát;* Berzsenyi tanítványai attitűdjében találjuk meg a mester Berzsenyi szellemének a kulcsát.

Azok, akik Horatius és Berzsenyi viszonyát vizsgálták, a kettejük közt fennálló belső, pszichológiai relációt többnyire elég egyszerűen fogták fel: Berzsenyi egy szép napon elővette Horatius műveit – hogy elővette, ebben valóban nincs semmi csodálatos, hiszen a régi magyar századoknak Horatius volt apáról fiúra szálló, hagyományos és nemesen konzervatív költői tápláléka. Miután pedig Horatius

versei igen tetszettek neki, tulajdon verseit is a Horatiusban szemlélt tökéletességhez igazította. Ebben az irányválasztásban támogatta őt a régebbi deákos költőknek, főképpen Virág Benedeknek a példája. Konklúzió: minthogy klasszikus latin költőket utánoztak, nyilván klasszikus magyar költők voltak.

Ezt a gondolkodást megindokolja a XIX. század túlságos bizalma az ihletben. Mert szinte azt mondják: ami Virág, ami Berzsenyi tétovázó kezét könyvespolcukon éppen a Horatius kötetére vezette, *ihlet* volt, kiszámíthatatlan. Nem veszik tekintetbe először is azt, hogy ha Horatiusnak valóban olyan vitalitása lett volna magyar földön, hogy közvetlenül inspirálhatott volna poétákat a XVIII. század végén, akkor miért nem mutatkozhatott meg a hatása már előbb is, hiszen Horatiust magyar urak és magyar papok egyforma szeretettel olvasták már a XVI. század óta; miért kellett eddig és éppen eddig várni a magyar Horatiusokra?

Vagy meggondolandó: a francia klasszikus kultúra minden tudott és ösztönös igyekezetével rajta volt, hogy a klasszicizmus lényegjegyeit, az *Ars Poeticá*-ban elméletileg hirdetett és Horatius költészetében gyakorlatilag megvalósított posztulátumokat – az ésszerűség, a világosság, a zárt, magában nyugvó tökéletesség elveit – megvalósítsa; és mégsem jutott eszébe, hogy Horatius verselését, nyelvi formuláit, képalkotó módját utánozza. Csak a kezdet kezdetén, a XVI. században akadt néhány merész avantgarde költő – Baïf és társai –, aki megpróbálkozott vele, de ezt az archaizálást mint túlzó modernkedést leintette az udvar, az igazi klasszikus kultúra termőtalaja és biztos őre, mert ellenkezőnek találta a francia nyelv szellemével. Az ilyen stílusutánzás, ami stílusjátékához, a pastiche-hoz, nagyon közel áll, ellenkezik a klasszicizmus lényegével. Goethének, mikor Olaszországból hazajövet klasszikussá csontosodott, első dolga volt szakítani a klopstocki antikos verssel és nyelvi formával. Klasszicizmusa éppen reakció volt minden „deákos" elem ellen, ami előtte elborította a német költészetet. Klasszicizmus zárt, önmagában nyugvó tökéletességet követel, és kiküszöböli az idegent, még ha antik is.

Deákosaink nagy és meglepetésszerű tettét: hogy magyarra ültet-

ték át Horatius versmértékét és Horatius költői sémáit, nem Horatius közvetlen, tizennyolc évszázadot átélő vitalitása váltotta ki (ilyen keresztülélés nincs is a szellemtörténetben), sem pedig a francia, angol, német, tehát az európai klasszicizmus szelleme. Ez az utóbbi időkben is valószínűtlen volna. A francia klasszicizmus már haldoklott ekkor, a német még nem született meg Baróti Szabóék idejében, az angolt pedig nem ismerték.

A francia klasszikusokra, mint Horatius közvetítőire annyiban lehetne gondolni, mert ismert dolog, hogy a modern irodalmakban éppen ők voltak Horatius legnagyobb tisztelői; Boileau, a klasszicizmus törvénymondója, az ő hatása alatt konstruálta szatíráit és költői elméleteit, a klasszicizmus valamennyi lírikusa Horatiuson nevelkedett. De ők más Horatiust szerettek, mint a deákosok: a szellemes, gúnyos Horatiust, Maecenas barátját, az udvari embert, a *Szatírák* és a *Levelek* Horatiusát, a kecses és gonoszkodó szerelmek rokokószerű ősét; alexandrinjaik eléggé visszaadták a horatiusi *Levelek* hexameterjeinek elfogulatlan, erőltetés nélküli harmóniáját. Ez a Horatius bizonyos fokig nálunk is élt, Bessenyeinek és társainak Zrínyi-soros levélköltészetében – de éppen ezek azok a horatiusi vonások, melyek komoly, patetikus és nehéz versű deákosainktól a leginkább távol álltak.

A XVIII. század közepén nagy szellemi pálfordulás állt be, a klaszszikus ideálok általános revíziója, az értékek átértékelése. De Horatius nagy költő maradt akkor is, mikor a paloták udvariasan átengedték helyüket a kunyhóknak a versekben, és a fejedelmek diadaloszlopai sietve vonultak vissza a sírkeresztek parvenü hada elől. A klasszicizmusból kinőtt, de a klasszicizmus ellen lázadó irányt mi francia minták után *preromantikának* nevezzük: hogy hozzákapcsoljuk a romantikához, amelynek őse, és viszont mégis elkülönítsük tőle, egyrészt mert nem azonos vele, másrészt mert a romantika így magában, jelző nélkül, előszócska nélkül, oly rendkívül komplikált fogalom, hogy már csaknem semmitmondó. A preromantika nagy átmenet a XVIII. és XIX. század között: Rousseau, Young, Ossian, Herder, Klopstock, a német *Sturm und Drang* időpontja, a XVIII. század harmadik negyede. Zavart és zavaró kor: klasszikus

formákban romantikus eszmék (Young), romantikus formákban klaszszikus eszmék (Ossian), hatalmas új gondolatkomplexumok törnek lesből és gyötörve az európai tudatra, évszázadokon át elnyomott érzelmek dinamikus pátosszal robbannak ki; „Kraftgenie"-k káromkodásában, széplelkek záporos könnyeiben, misztikusok látomásaiban, hipnotizőrök csodatetteiben, szalonfilozófusok végtelen vitáiban és a közeledő forradalom föld alatti dübörgésében vajúdik a XIX. század, a romantika százada.

Ennek a kornak is megvan a maga külön, mondhatni, preromantikus Horatiusa, aminthogy megvan a külön Homérosza és külön Shakespeare-je. Nézetünk szerint *ez a preromantikus Horatius volt Berzsenyi mintaképe:* Berzsenyi Horatius-átéléséhez preromantikus közvetítéssel jutott el, és Horatiusból az férkőzött a lelkéhez, amit a preromantikus ember olvasott ki Horatiusból. Ezt az állításunkat filológiai tények bizonyítják.

*

Berzsenyi ifjúkoráról, arról a periódusáról, amikor még kizárólag rímes verseket írt, igen keveset tudunk. Egyetlenegy irodalmi adat áll a rendelkezésünkre, de ebből az adatból mindent le tudunk vezetni: tudjuk (már Kölcsey is megjegyezte), hogy Berzsenyi első ránk maradt verseit Matthissonnak, az ő korában ünnepelt és ma talán méltatlanul elfelejtett német költőnek a hatása alatt írta. Szakmunkák tömege foglalkozik Matthissonnak Berzsenyire való hatásával, éppúgy, mint Horatiusnak Berzsenyire való hatásával. De még senki sem hívta fel a figyelmet arra, hogy a kettő mennyire összefügg, hogy ugyanakkor, amikor a két hatás forma szempontjából egészen különböző, tartalmi (nem tárgyi) szempontból ugyanazt jelenti. Senki sem mutatott rá a magyar filológiában, hogy pl. *maga Matthisson is mennyire Horatius hatása alatt áll.* Horatius dicsőítésére ő írta a legmelegebb sorokat a német lírában:

Sieh! Wir Fremdlinge weih'n auf Tiburs Hügel
Dir, venusischer Schwan, der keuschen Daphne
Dunkelglänzendes Haar, und sprengen opfernd
Milden Albaner.

Schauernd flüstern die Wipfel und melodisch
Hallt's, wie Silbergetön: die Jahr' entstürmen!
Morgen Schatten und Asche; kränzt mit Myrten
Heute den Becher!

(Tibur, 1803. 55.)

Még számos helyet idézhetnénk, ahol Matthisson a legnagyobb tisztelettel említi Flaccus nevét. Horatius-reminiszcenciáit nem elemezhetjük itt, a mi szempontunkból azok a részek a fontosak, ahol Horatiust név szerint említi.

Matthisson formai szempontból alig hatott Berzsenyire; ő a Klopstock által megreformált, tömör és merész német költői nyelvet játékos könnyedséggel, ma is megcsodálható gráciával kezelte; ő az a bizonyos rokokó leheletszerű, éterikus költő, aki Kölcsey szeretett volna lenni, tehát egészen más, mint Berzsenyi. Berzsenyi két dolgot tanult tőle: a preromantika motívumkincsét és azt a szokást, hogy verseit tulajdonnevekkel tömködje meg.

Horatius is mint díszítő tulajdonnév és mint preromantikus motívum: a mulandóság megszemélyesítője, jelenik meg Matthisson költészetében. Nagyon valószínűnek tartjuk, hogy itt, Matthisson verseiben történt Berzsenyi első igazi találkozása Horatiusszal. Már előbb megismerkedett ugyan futólag vele, apjával folytatott klaszszikus stúdiumai és kedvetlen iskolás évei folyamán; de nem valószínű, hogy Horatius már ekkor sokat jelentett volna a számára. Apjához való furcsa viszonya bizonyára meggátolta abban, hogy az együtt olvasott klasszikusok lágyabb és melegebb hullámzást indítsanak meg benne; és az iskolai olvasás Berzsenyivel szelídebb természeteknek is el szokta venni a kedvét a klasszikusoktól, Berzsenyiről pedig ismert dolog, hogy nem tudta elviselni az iskola nyűgét. Horatiusra igazán csak akkor lett figyelmes, amikor Flaccusként megjelent Matthisson holdfényes, szomorúfüzes, kellemesen bánatos és diszkréten mulandó tájképeiben. Ez a Flaccus már nem a Maecenas gúnyos szavú és mégis hízelgésre hajló barátja volt, nem az elpuhult ifjak és a hadisorból kivénült gáláns lányok ostorozója, kinek szavaiban talán a zordon apa mennydörögte a kis Berzsenyi

fülébe a *Persicos odi puer apparatus*-t. Ez a preromantikus szemmel látott Horatius volt az, aki könnyesen inti Septimiust:

ibi tu calentem
debita sparges lacrima favillam
vatis amici,

és a mulandóság sárga szelében borzongva kéri a szép nevű Leuconoét: *Tu ne quaesieris*, a napot és az órát. Ez a Horatius, Matthisson verseiben, a holdvilág mágiáját szereti, amint elömlik a ligetek fölött, és mindent, amit a holdvilág a lélekben jelent:

Süss ist, am Wogensturz in Tiburs Hain,
Wo Flaccus oft, entflohn den Schattenchören,
Im Mondlicht wandert . . .
(Der Genfersee, 1803. 10.)

Az újonnan megismert Horatius Matthisson verseinek preromantikus parkjában más tiszteletre méltó és melegszívű nagy emberek társaságában jelenik meg: ott szerepel Rousseau, az „ifjúság mágusa", ahogy Jean Paul nevezi, a fiatalon meghalt Salis-Seewis, a költő, kinek halálát Matthisson oly megrendítően siratja, a tudós Haller, Bonnet, a természet megértője, szegény Yorrick és a kísértetkirály, Ossian, mindannyian a preromantika jellegzetes képviselői; természetes tehát, hogy közöttük Horatius homlokára is a preromantikus napnyugta lágy reflexei hullanak. A fiatal Berzsenyi bizonyára szeretett volna mindezekkel az emberekkel közelebbről megismerkedni, de dunántúli kis szigetén merengve a magyar könyvnélküliség nagy óceánja közepén, hogyan is juthatott volna ő Rousseau, Haller, Sterne műveihez? Mit tehetett hát mást, mint hogy mindazt a lelkesedést, kíváncsiságot és szeretetet, mely benne felgyülemlett, a preromantikus park egyetlen megközelíthető tagjára, az atyai könyvespolcról könnyen leidézhető Horatiusra szórta.

Berzsenyi ifjúkori versei még mind matthissonosan variálják a horatiusi témákat: pl. *Mulandóság* című versében a preromantika

összes rekvizituma felvonul, az omladozó vár, melyen az „őszült kor lelke leng", a kősziklák, a „vadonnak csudái", bajnokok sírja kísértetekkel, bajvívás, baglyok, pártás szüzek, és mindez a gótikus apparátus horatiusi, szűkszavú bölcsességbe torkoll:

Hősek márvány sarampóit
Az idő eltemeti,
S a fél világ hódítóit
Feledékeny por fedi.

A bölcs, ki ma nagy lélekkel
A naphoz emelkedik,
Holnap gyáva gyermekekkel
Egy sírba ereszkedik!

Ebben a korszakában tulajdonképpen nem is lehet elválasztani, hogy mit tanult Horatiustól és mit Matthissontól, mert mind a kettőtől ugyanazt tanulta csak: közös motívumokat. Horatiust azért szerette meg, mert a preromantikus szellemnek az ősét látta benne, a mulandóság régi nagy búsongóját.

Tehát Horatius tulajdonképpen nem is hatott Berzsenyire abban az értelemben, hogy a Horatius verseiben formába zárt érzéshullámok hullámoztak volna tovább Berzsenyi költészetében. A lélek valóságában fordítva történt: Berzsenyi a maga érzéseit, a kora érzéseit beleolvasta Horatiusba, és azután Horatiusból kiolvasta, kitanulta azt, amit ő maga és a kora vetített belé. *Az a Horatius, aki Berzsenyire hatott, nem volt azonos Qu. Horatius Flaccusszal,* aki Augustus idejében „virágzott"; hanem egy *eidolon* volt, egy *vágykép, amelyet a preromantika állított magának bálványul, és saját életérzésével töltött meg.*

A régi korból kiválasztott ősbe a kor művészeti akarása sokkal erősebben beleivódik, mint amennyire azt az akarást a kor költői meg tudják valósítani. Senki sem tudott olyan romantikus lenni, mint Shakespeare, ahogy őt a romantika látta. Senki sem tudta a preromantika érzésvilágát oly tisztán kifejezni, mint ahogy azt a pre-

romantikusok Horatiusból kiolvasták. *Horatius az egész generáció nagy bálványa volt;* Berzsenyi, ha történetesen nem Matthissont olvassa, hanem egy másik német költőt, akár a Gleim-féle anakreontika köréből, akár Denist, az osztrák szomszédot, akár Lessinget, mindenképpen Horatiushoz kellett eljutnia: ahhoz a Horatiushoz, aki korának képzeletében élt.

A venusiai költő immár nem tiltakozott; a halottak nagy sztoicizmusával tűrte, hogy elfelejtsék mindazokat a tulajdonságait, melyek nem egyeztek a preromantikus világképpel, és hogy meghamisítva előtérbe állítsák azokat a vonásait, amelyekre szükség volt: a mulandóság költészetét, az arany középszer bölcsességét és legfőképpen azt, ami Horatiusban legkevésbé volt eredeti, az antikos versmértéket a vele járó kifejezési formákkal, hogy a német, majd a magyar preromantika versformája legyen.

*

A *mulandóság* a kor egyik legfőbb lírai mondanivalója volt. Young *Éjszakái,* Gray *Falusi Temető*-je óta az európai költészet nagy halálorkeszterré lett, nálunk ez a hang Ányos Pál költészetével megindította újabb líránkat, és a kortól és a nemzeti irodalomtól függetlenül is Berzsenyi legcentrálisabb átélése volt. De Horatius mulandósága és Berzsenyi mulandósága között egy hangulati különbség van, ami a téma azonossága mellett inkább csak a jelzők megválogatásában nyilvánul meg, és mégis világok különbsége (aminthogy a versben a jelzők mindig sokkal többet vallanak a költőről, mint a téma). Horatius mulandósága derűs, férfias, emóciótlan, klasszikus. A preromantikusok, Virág, Berzsenyi mulandósága fájdalmasan kéjes, vibráló, nyugtalan, túláradó érzés, mely disszonánsan támad fel a legnagyobb öröm közepén. Ők ezt olvasták ki Horatiusból: tehát valami egészen mást, mint amit Horatius mondott: önmagukat.

Hasonlóképp történt az *aurea mediocritas*-szal: egy kis hangsúlyeltolással ebből is a kor egyik fő tendenciáját olvasta ki Berzsenyi és a kor: a rousseau-i visszatérést a természethez és az egyszerűséghez. Az igazi Horatius a középutat szigorú matematikai pontossággal középútnak gondolta kunyhó és palota között:

caret obsoleti
sordidus tecti, caret invidenda
sobrius aula.
(II. 10.)

Rousseau után a középút határozottan a kunyhó felé kanyarodik el. „Csak nehéz szükség ne zavarja kedvem", köti ki Berzsenyi, egyébként az arany középszer boldogsága inkább a kunyhó, mint a palota sajátja. Horatius megelégedéséhez nem kell non ebur, neque aureum, szívesen lemond Attalus kincseiről és a távoli Afrikából hasított oszlopokról – de nem határozza meg közelebbről, hogy a polgári jólétnek milyen fokán érzi jól magát: talán biztosra vette, hogy minden olvasója tudja, milyen szép villája van Tiburban. Amilyen távolság választja el Horatius villáját Berzsenyi nádfedeles házától, olyan különbség van Horatius és Berzsenyi szerénysége között is.

Nem kér kínai pamlagot,
Sem márványpalotát a Megelégedés, –

(kezdi Berzsenyi Horatius módján; de ugyanabban a hangnemben azután a preromantikus énekli tovább, hogy mit is kér:)

Többször múlatoz a szegény
Földmíves küszöbén s durva darócain,
Mint a dáma kigyöngyezett
Keblén s ambróziás mellpatyolatjain.

Csendes szalmafedél alatt
A víg pásztori kor gyermeki közt lakik;
A természet ölébe dől,
Annak nyujtja kezét s mennyei csókjait.
(A megelégedés)

A „víg pásztori kor gyermeki", íme a rousseau-i boldog kisemberek Horatius előkelő ritmusaiban; a „természet öle": a nagy preromantikus hitvallás, több mint hitvallás, világérzés, centrális vágy, visszatérni a természethez, az anyához. Berzsenyi teljesen horatiusinak szánta ezt a költeményt, és a vers egy kis hangsúlyeltolódás által az egész preromantikus lélek krédójává vált.

De mindezeknél sokkal fontosabb az a formai mozzanat, amit Horatius Berzsenyi és a kor számára jelentett: *az antikos versforma.* (Versforma alatt ezúttal nem pusztán az időmértéket értjük, hanem mindazokat a formai sajátságokat, melyeket a mértékes verselés magával hozott: kifejezéseket, mitológiát, képeket stb. Ezek Horatius legszembetűnőbb és legfontosabb hatásai.)

Berzsenyi az első verseit rímes-időmértékes sorokban írta. Csak később kezdett el antikos mértékben írni, tehát már mint teljesen kialakult preromantikus, aki Horatiusban ősét ismerte fel, találta az antikos versmértéket mondanivalói megfelelő formájának. Az antik ritmus: ez volt az új tömlő, amibe az új bort, a magyarul még nem dalolt, preromantikus, „berzsenyis" tartalmat önteni kellett.

Mert nem szabad azt gondolni, hogy deákosainkat az antikos ritmus régisége, klasszicitása, humanisztikus századok által megszentelt volta vonzotta csupán; éppen ellenkezőleg: az, hogy *új, szűzi, romantikus forma* volt. (Vö. Horváth János i. m.)

Ez nyilvánvalóvá lesz, ha meggondoljuk, hogy deákosaink nem közvetlenül a latin irodalom hatása alatt buzdultak arra, hogy magyar időmértékes verseket írjanak. A latin irodalom csak latin költészetre buzdította őket, aminthogy Baróti Szabó, Révai és Rájnis szorgalmas latin verselők is voltak. (Vö. Császár Elemér: *A deákos iskola,* Irod. Tört. Közl. 1904. 19.) Arra, hogy magyarul írjanak, mindegyiket külön-külön *német* minták buzdították. (Vö. Négyesy László: *A mértékes magyar verselés története,* 1892.) Meg akarták mutatni azt, hogy magyarul is lehetséges, ami németül, hogy a magyar a mértékes versben sem marad el a nyugati népek mögött. A német minta keltette fel bennük a nemzeti versengést, amit a latin minta hidegen hagyott. „Azt hisszük", mondja Négyesy, „hogy ha a németek helyett a franciák lettek volna szomszédaink, sem

a neologizmus, sem a mértékes verselés nem terjedt volna el nálunk oly erősen" (i. m. 55. l.).

A németeknél az időmértékes verselés igazi megteremtése (nem beszélve a számtalan jelentéktelen kísérletezőről) Klopstock nevéhez fűződik. Klopstock a német irodalom egyik legnagyobb nyelvformáló zsenije volt, egy egészen sajátos ízű, egészen „modern", expanzív, romantikus, nyugtalan tehetség, akinek se az antikkal, se a klasszicizmussal semmiféle igazi kapcsolata nem volt. Az antikos verselést nem is azért hozta be a német költészetbe, hogy azt antikossá, hanem hogy *németté* tegye: ezzel az energikus újítással ugyanis egy csapásra megszabadította a francia irodalom járma alól, melyben két évszázadon át robotolták az élvezhetetlen német alexandrinok tömegét. *Az antikos forma nagy, merész újítást jelentett; a maga idejében még sokkal túlzóbban modern volt, mint a szabad vers forradalma a XIX. század végén,* és sokkal nagyobb ellenkezést váltott ki. Az antik forma ekkor éppen nem a kötöttséget jelentette, hanem a szabadságot: felszabadították a költészetet a konvenciók, költői sémák alól, melyek az alexandrin-költészettel elkerülhetetlenül együtt jártak, és kényszerítették a költőt, hogy ahelyett, hogy beérné a könnyen elérhető sémával, lelkiismeretes önmagábamélyedéssel vagy fantáziájának eksztatikus felhevítésével keresse, és megtalálja az új és igaz kifejezést. (Vö. Strich: *Deutsche Klassik und Romantik.* 228–29. l.)

Az antikos versmérték bevonulása a nemzeti irodalomba: a romantika kezdete. A romantika tulajdonképpen minden irodalomban úgy indult meg, hogy a költők belefáradtak az alexandrinba és abba az egész komplexumba, ami vele járt. Az alexandrin két egyforma hosszú felével egy *lelki egyensúlyt* jelentett, ami a XVIII. század közepén kezdett hazug egyensúllyá válni; jelentette könnyen kezelhetősége által a költészet dilettantisztikus felfogását, méltósághiányát; jelentette a józanságot is. A francia romantika legnagyobb tettének azt tartotta, hogy odébb helyezve az alexandrin sormetszetét, felbontotta az addig szent egyensúlyt. A romantika első fázisa, a preromantika, két fegyvert ismert az alexandrin ellen: a mai szabad vershez

hasonló versprózát (Gessner, Osszián; ez nálunk alig szerepel, Döbrenteinél, Kisfaludy Károlynál) és az antikos verselést.

A vers reformációjára minálunk is szükség volt. A magyar alexandrin, a Zrínyi-sor, Bessenyei és Ányos Pál korában a népi konvenciók, a XVII. és XVIII. századi formahagyományok erejével bénította a magyar lírát, amely hagyományok ráadásul rossz, kezdetleges, tehetségtelen hagyományok voltak, hiszen addig a Zrínyi-sornak csak egy igazi művésze volt, Gyöngyösi.

A rímes-időmértékes, „nyugat-európai" verselés nem jelentett radikális szakítást a népi formahagyományokkal, mert ez a forma a magyar ritmussal éppoly könnyen összebékíthetőnek bizonyult, mint az ősi német ritmussal. Ez volt az oka annak, hogy később a „nyugat-európai" és a magyar verselés szintéziséből nőtt ki a XIX. század nagy lírája. De Berzsenyi korában még nem lehetett megbékülni a népi verseléssel; erős orvosságra volt szükség, hogy eltisztítson mindent, ami korhadt és életképtelen, tabula rasát kellett csinálni, a magyar költészetet egészen elölről kezdeni, ha utol akarták érni a száguldó Európát – és ezt az újrakezdést jelenti a „deákos verselés".

Ily módon minden, amit Berzsenyi Horatiustól tanult, voltaképpen a preromantikus szellem önkifejezésének bizonyult; és amikor megpróbáltunk felelni a pozitív filológia Berzsenyi-problémájára: – hogyan viszonylik Berzsenyi Horatiushoz? – egyúttal a szellemtörténet Berzsenyi-problémájára is feleltünk: hogyan helyezzük el Berzsenyit a korában.

2. Berzsenyi ihlete

Miután Berzsenyit kapcsolatban találtuk korának uralkodó szellemi áramlatával, a következőkben megpróbáljuk azt bizonyítani, hogy ezek a történelmi adottságok, melyeket együttvéve korszellemnek szoktak nevezni, nemcsak a költő tartalmi, tárgyi és formai sajátságait színezik át, de még azt is, ami leginkább egyéninek látszik benne: az *ihletét*. Az egy, konkréten adott költő vizsgálatán keresztül ugyanis azt az általános, művészet-lélektani meggyőződésünket

szeretnők illusztrálni, hogy az igazi költő igazi ihlete nem olyan irracionális, kiszámíthatatlan, öntudatlan lelki aktus, mint ahogy a köztudatban ma is élő *romantikus esztétika* tanítja, hanem *tudatos és ösztönös, akart és önkéntelen, egyéni és történelmi erők csodálatos összeszövődése.*

A tisztelet az önimádásnak egy civilizált formája: csak azt szoktuk tisztelni másban, amit önmagunkban értéknek tartunk. Matthisson, Berzsenyi és kortársaik kiolvastak a nagy mintaképből mindent, ami önmagukban megvolt; olyat is, ami a mesterben sohasem volt meg. Így volt ez az ihlettel is. Az ihlet, az inspiráció a preromantika szezám tárulj-ja, mely megnyitja a költői kincsek végtelen barlangjait. A nagy preromantikus gondolkozók, Hamann és Herder szerint az ihlet teremtette meg a nyelvet és a mítoszokat, tehát az emberi kultúra alapját. Az ihlet képesíti az embert a természet megértésére, és az ihlet fogja az embereket a világfejlődés végén a természethez visszavezetni. (Novalis, Schelling, a német romantika első generációja. Tulajdonképp már nem preromantikusok, de Berzsenyinek kortársai.) A keresztény szentkönyveket ihletett férfiak írták, és a kereszténység az ihlet vallása. (Fr. Schlegel, Blake.) *Ihlet nélkül csak francia klasszicizmust lehetett teremteni,* minden igazi alkotót az ihlet tett naggyá. Ez a szárnyas ló kultuszának a fénykora; a *szárnyas ló* most több, mint a költők törzsének totemállatja: ő a világtörténelem értelme és megvalósítója.

Még Horatiusból is az ihlet dicsőítését olvasták ki, azzal a jellegzetes és ösztönös hangsúlyeltolással, ahogy a horatiusi mulandóságot és arany középszert félreértették. Horatiusnak több költeménye (így a *Carm.* II. 19. és III. 25.) örökíti meg a bacchikus ekszt̀ázist, mégpedig olyképp, hogy a versnek az a fikciója, mintha a költő Bacchus által megszállott, „enthusiastikus", vagyis Istennel eltelt állapotban írta volna. A fikció meglehetősen átlátszó formai szempontból is; a szigorú és nehéz mérték kifogástalansága elárulja a józan gondot, melyet ráfordítottak; de Horatius valószínűleg nem is akarta, hogy ekszt̀ázisát betű szerint vegyék.

A horatiusi versekben szereplő ekszt̀ázis misztikus-vallási, sőt kultikus, szertartási természetű; képei egészen konkrét dolgokra vo-

natkoznak, a Bacchus isten orgiasztikus istentiszteleteire; az ekszt-ázis kivetítő ereje nem valami világontúli emelkedettségre dobja, hanem a bacchikus hagyományoknak megfelelően a vad erdőbe, ahol a részeg menádok tánca tombol. – A preromantikusok azonban, céljaiknak megfelelően, ezt az ekszt-ázist költői ekszt-ázisnak értették, az ihlet állapotának; a bacchikus erdei istentisztelet leírását pedig nem úgy fogták fel, hogy az elragadott Horatius testi valóságban részt vesz benne, hanem mint egy víziót, mivel az ihlet fogalmához hozzátartozik, hogy a költőnek látomásai is legyenek. Rendkívül jellemző pl. Herdernek egy verse, mely a fent említett két horatiusi óda hatása alatt, de preromantikus átértékeléssel íródott:

Wohin, wohin! reisst du, bluthändige Phantasei,
Mit blitzendem Aug' und Furienhaar
Mich fort über Klüft', über Fels, über wolkenschäumende Wellen,
In welche Zauberland!

(Suphan, 29. 265.)

Így alakul át Bacchus, az antik isten, Phantasiává, a romantika istennőjévé, kihez annyi költeményt zengett a kor (nálunk Kazinczy, Kölcsey, Kisfaludy Károly), így alakul át a vallási ekszt-ázis költői ihletté.

Hogy a mi deákosainkhoz kinek vagy kiknek a közvetítésével jutott el az ihlet centralitásáról való felfogás, pontosan nem lehet megmondani. Az ihlet elméletét kidolgozó nagy munkákat, Young *Conjectures*-jeit, Hamann és Herder műveit nem olvasták. De nem is kellett olvasniok; költőkre legerősebben nem az a könyv szokott hatni, amit olvastak, hanem amit nem olvastak, amiről csak hallottak, és éppen nem olvasott, ismeretlen voltuk ragadja meg a fantáziájukat. Az ihlet hite benne volt a kor levegőjében, amit minden könyvből, minden szellemi beszélgetésből magukba szívtak, akárcsak a mulandóság, az arany középszer és az antikos versforma felszabadító hatásának a gondolatát. Ha másból nem, a *preromantikus módon olvasott* Horatiusból kellett magukba fogadni az ihlet kultuszát.

Annyi kétségtelen, hogy az ihlet kultusza irodalmunkban a *deákosokkal* indul meg, aminthogy ők a mi igazi preromantikusaink. Már Baróti Szabó Dávid így énekel:

Vallyon álom-kép vagy ugyan valóság,
Amiket látok s igazán nem értek?
Bágyadott lantom! tüzesedj, jövendölj,
Bennem Apollo.

(A Lanthoz)

Baróti Szabótól Berzsenyihez az átmenetet Virág Benedek képviseli. Nála már felleljük, mindjárt első könyvének első lapján, ugyanannak a horatiusi Bacchus-motívumnak a Múzsákra, tehát a vallási ekszтázisnak a költőire való átírását, melyet Herderből idéztünk az előbb:

Hová ragadtok? mely ligetek setét
Ernyőkbe visztek? mennyei lángotok
Uj és szokatlan tűzbe hozta
Szívemet, oh Helikon leányi.

(A Múzsákhoz)

Ami pedig magát Berzsenyi Dánielt illeti, számos versidézettel lehetne bizonyítani, hogy művészetelméletében mennyire az ihlet volt az éltető középpont. De kiragadott verssorok helyett inkább álljon itt Berzsenyinek egy teljes verse, mint tanúság:

A Poeta

Mint majd ha lelkünk Léthe vizébe néz,
Mint földi tehert róla lehullva lát,
S újjá születve nyílt karokkal
Ellüzion rokon árnyihoz leng:

Így, aki Kastal vedreiből merít,
Új tündéri világ bája ragadja el;
Magát felejtvén, élve meghal,
S egy melegebb nap alatt lel éltet.

Ott gerjed abban a csuda lángerő,
Onnét hinti alá égi virágait;
Ne nyúlj azokhoz durva kézzel:
Megfagy az égi, hideg kezekben!

Ennél költőibben nem is tehetett volna vallomást költői meggyőződéséről. De azt lehetne felhozni: a vers mégiscsak vers; a vers mindig csak átvitt értelmű, a költő sosem gondolja verse tartalmát száz percentig komolyan. Halljuk tehát a prózaíró Berzsenyit, amint minden díszesség és pátosz nélkül védekezik Kölcsey vádjai ellen, és ugyanazt mondja, mint az előbbi versben: „Az oly expressio, mint: dithyrambok lángköre, s gőztorlatok alpesi, nékem sem tetszenek, ha azokat hideg szemmel nézem; de valjon hideg szemmel kell-é azokat nézni? s valjon nem válik-é az egész poézis sült bolondsággá, ha azt hideg szemmel nézzük? De tegyük magunkat azon exaltált szellembe, mellyben azok mondva vagynak, tehát látni fogjuk, hogy azok nem egyebek, mint azon szellemnek természetes öltözetei, azaz az exaltált képzelődésnek exaltált képei." (*Észrevételek Kölcsey Recenzió-jára*. R. K. K. 198. l.) A költőnek eszerint egzaltált képzelettel, ihletett állapotban kell írnia, amit a hideg szemmel néző kritikus nem is tud megérteni; íme, a romantikus művészetelmélet.[1]

Berzsenyi, mint igazi preromantikus, nemcsak ihletett költő volt, hanem *elméletben is az ihletet tartotta a költői tevékenység legfontosabb mozzanatának*. Tulajdonképpen ez volt bizonyítandó a számunkra. Nézetünk szerint ugyanis a költői ihlet nélkülözhetetlen előfeltétele, hogy a költő akarja, hogy ihlete legyen. Az ihlet irracionális aktusát meg kell hogy előzze a lélekben egy teljesen tudatos, akart és racionális aktus: a költő elméleti odafordulása az ihlet felé. Enélkül nincs ihlet. Az csak a legendás Caedmonnal, a legrégibb angol költővel fordult elő, hogy nyugodtan feküdt az istállóban,

mikor bejött egy angyal, és felszólította, hogy verset írjon. A modern költőnek ki kell nyitnia minden ablakát, hogy az ihlethozó angyal berepülhessen hozzá – nem történhetik meg, hogy valakinek ihlete legyen, aki nem hisz az ihletben.

Ez az akarati aktus, az ihletben való hit és az ihlet passzív várása az első lépés az ihlet pszichogenezisében. De ez a passzív állapot még nem elegendő az ihlet létrejöttéhez. Hátra van az aktív előkészület. Az ekstázis legtöbb fajtája, tudjuk, mesterségesen előidézhető vagy legalábbis előkészíthető; ekstatikus lehetőségeket rejt a bor, a narkotikumok, a szerelmeskedés, a tömegmozgalmakban való részvétel. Vajon a költő ekstázisát a lélekbe hívni nincs semmiféle csodaszer?

De van, többféle is; mi azt keressük, melyik volt Berzsenyié. Megtalálására megint Horatiusból kell kiindulnunk. Tudjuk, hogy Berzsenyinek nem állt más költői szabálytan a rendelkezésére, mint a Horatius *Ars Poeticá*-ja. Horatius pedig azt tanítja:

> *dixeris egregie, notum si callida verbum*
> *reddiderit iunctura novum, si forte necesse est,*
> *indiciis monstrare recentibus abdita rerum et*
> *fingere cinctutis non exaudita Cethegis*
> *continget dabiturque licentia sumpta pudenter.*
> (Ad Pisones, 47–51.)

Berzsenyi Horatiustól azt tanulta, hogy az ünnepélyes versnemeket magasztos, nem mindennapi stílusban kell írni, mely különbözik a beszélt nyelvtől; a versíró önkifejezése nem azonos azzal a móddal, ahogy a szavak és a mondatok köznapi életében eszébe jutnak; amikor verset ír, *erőszakosan meg kell változtatnia kifejezésmódját, hogy elkülönítse a hétköznapi nyelvhasználattól,* annál teljesebbé, intenzívebbé tegye, expresszivitását hatványozza. Maga Berzsenyi ezt így fejezi ki: „... a helleneknek volt különös poétai nyelvük, mi ellenben csak úgy választhatjuk el a poétai nyelvet a prózaitól, ha azt kihímezzük, azaz: költői képletekkel érzékiebbé, új szavak és szólások által pedig újabbá és szebbé formáljuk." (*Észrevételek,*

200. l.) Ezzel a követelménnyel Horatiusból megint csak önmagát olvasta ki: mert így diktálta Berzsenyi saját igazi költői természete és költői lelkiismerete, mely romantikusan iszonyodott a konvencionális, semmitmondó, nem „érzéki" kifejezésektől, és kereste az újat, az intenzívet. A maga stílusát büszkén „cifra ideálisnak" nevezi, elválasztva Horatius „nyájas", Kis János „innepes", Matthisson „andalgó" stílusától (*Észrevételek,* 210. l.). Tudatában volt annak, hogy stílusa a lehetőségig díszes és idealizált, messze a mindennapiság fölött, az ihletettség hegycsúcsain diadalmaskodó.

Úgy képzeljük, hogy ez az állásfoglalás a nyelvvel szemben, az a gesztus, ahogy Berzsenyi kezébe fogta művesi szerszámát, a nyelvet, idézi föl benne az ihlet elkövetkezését. Mégpedig először is negatív úton, aminthogy minden misztikus élmény negációval kezdődik: először is – (hangsúlyozzuk: teljes tudatossággal) – kiűzi tudatából a köznapi szók „alacsony tömegét", hogy az ürességbe a horror vacui elvénél fogva beleáradjanak a különös szók, az új, „érzéki szók", a „poétai expressiók", az álszók helyébe az igaziak, melyek kimondják a lelki tartalmat. („A poétai expressiok mik egyebek, mint megtestesült poétai érzelmek és gondolatok" – mondja Berzsenyi. *Észr.* 212. l.) Úgy tett, mint a misztikus, aki eltávolít magától minden világi gondolatot, hogy az űrbe lecsapjon a természetfölötti illumináció villáma: csakhogy ami azelőtt vallási tartalom volt, nála költői, és a gondolatok helyét a szók foglalták el.

Ezután a pozitív lépés következett: az *asszociációk felszabadítása.* Ez is még teljesen tudatos és akart aktus. Tudjuk, hogy belsőnkben két gondolkozás megy végbe, egyidejűleg és párhuzamosan. Az egyik a logikus gondolkozás, mely a gondolatokat logikus rendben, gyakorlati célzattal csoportosítja: hogy egy ítéletet vagy elhatározást produkáljon. Ez alatt a gondolkodás alatt folyik állandóan egy másik gondolkodás, ami öncélú: a gondolatok csoportosítása itt nem valami cél irányában történik, hanem a szavak és fogalmak hangalakjuk hasonlósága, beidegződésük egyidejűsége, hangulati értékük hasonlósága stb. szerint csoportosulnak. Ezt a gondolkozást asszociatív vagy autisztikus vagy *dereáló*[2] gondolkozásnak nevezi a pszichológia. Az asszociatív gondolkodás szolgáltatja az anyagot a lo-

gikus gondolkozáshoz, maga azonban sötétben marad, nem merül fel a megvilágított tudatmezőre. Normális körülmények között az ember észre sem veszi a létezését. Észreveszi, ha nagyon fáradt, ha beteg, ha álmodik, ha „magánkívül van", és ha gyermek.

Az ihletett költő figyelmét elfordítja a logikus gondolkodástól, és odafordítja az asszociatív gondolkozás felé. Ez a pozitív aktus még mindig teljesen tudatos és akart; olyanfajta érzés, mintha valaki fényes nappal behúzná szobája függönyét, és furcsa fényű lámpáját gyújtaná meg. Ez a képesség nem mindenkinek adatott meg; a legtöbb ember képtelen asszociatív gondolkozásra koncentrálni a figyelmét. Az igazi költőnek ez a képesség mintegy biológiai, alkati adottsága, és többé-kevésbé akarata szerint rendelkezhetik vele. Bizonyos belső kettősséget követel meg ez a képesség: hogy jegyezni tudja az asszociatív gondolkozást, anélkül hogy zavarná azt, tehát mintegy kívülről hallgatva, mint valami szónokot. Vannak emberek, akikben ez a képesség annyira fejlett, hogy félálomban el tudják mondani a szemük előtt elvonuló képeket, anélkül hogy felébrednének.

Berzsenyinek az asszociációk fölszabadításában beláthatatlan nagy segítségére volt az antikos versforma, melyet zseniális belátással választott magának. Áldásos volt ez már a negatív aktus, a hétköznapi szók kikapcsolása szempontjából is. Minden olyan versforma, amelyen már sok verset írtak, magával hozza a régebbi versek uszályát, minden versformához hozzátapadnak bizonyos képek, szavak, fordulatok, amelyek feltétlenül felmerülnek velük együtt a tudatban, különösen ha már egy nagy mester kezelte őket. Így nem lehet magyarul hexametert írni anélkül, hogy az ember Vörösmarty hangját ne ismételné, és nem lehet Zrínyi-sort írni Arany-reminiszcenciák nélkül. Az antikos versforma azonban Berzsenyi korában még teljesen szűz talaj volt; elődei még éppen csak hogy felfedezték, éppen csak hogy tisztába jöttek technicitásának legalapvetőbb feltételeivel. Tőlük nem kapott kész formulákat, és nem kapott Horatiustól sem; mert hisz Horatius latinul írt, a horatiusi formulákat magyarra átültetni egészen új költői expressziók kellettek, teremtő nyelvfantázia, és Berzsenyi éppen a Horatius-sémák meg-

magyarításában mutatta meg zsenialitását. (Talán általában azt lehetne mondani: az epigon költő honfitársaitól tanul, az igazi alkotó a külföldiektől vagy egészen elavult őseitől, úgyhogy tanulása is már nyelvi alkotás.)

Ez a negatív haszna minden új versformának megvan; az antikos formának volt ezenkívül egy pozitív sajátossága is, ami éppen a pozitív ihletelőkészítésben, az asszociációk felszabadításában játszott szerepet. Az antikos vers kényszeríti a költőt, hogy amikor szavainak nyáját betereli az antik lábak karámjába, a nyelvet szokatlanul, a köznapi-logikus használattól eltérően megtömörítse. Fölismerte ezt már Arany János is, Baróti Szabó Dáviddal kapcsolatban: „...Mi legkevésbé sem habozunk az ő működését általában reformnak jellemezni. Nem az idegen versalakok behozását értjük, ami csak közvetve használt; hanem az alakokkal mintegy természetesen megtömörült költői nyelvet." (*V.*, 253.) Ez a megtömörítés arra kényszeríti a költőt, hogy pl. a logikus beszéd egy mellékmondatát egy intenzív jelzőbe vonja össze; ezt a jelzőt nem fogja logikus-céltudatos gondolkozással megtalálni, hanem csak az asszociatív gondolkozás útján; épp ezért ez a jelző egészen újszerű, képszerű, „érzéki" lesz. Kényszeríti a költőt, hogy hosszabb gondolatmenetét egy találó, rövid hasonlattal pótolja; és ez a hasonlat, mely az asszociatív gondolkozás világából szakadt ki, magával hozza ennek a világnak titokzatos fényét, a hétköznapinál intenzívebb hangulatát.

A tömörítésen kívül az antik ritmus asszociáció-kiváltó ereje abban áll, hogy élesen ellenkezik a logikus gondolkozással általában és a magyar nyelv logikájával különösen. Más ritmust a magyar szók természetesen hordanak, az antikos ritmust mindig csodálkozással; mindig meglepetés, ha észrevesszük, hogy „Mancika" daktilus, „Aladár" anapesztus és „Gárdonyi Géza" adoniszi sor. Még megdöbbentőbb a szók szétválasztása: *romlás*-nakin-*dúlthaj*-danerős-*magyar*. Az antikos mértékű sor a költő számára nem „jön magától", abban az értelemben, hogy a mindennapi és az általános költői nyelvhasználat nem ad kész sémákat, melyek az antikos sorokba beférnének. Ezért az antikos költő, amint Horváth János mondja: „szókészletében a hű kifejezésen kívül egyéb, alaki célok szerint

válogat, s általában oly nagy mértékben szokatlanná formálja a nyelvet, hogy az önmagában is mint külön ható tényező érvényesül, mintegy különválik jelentésétől, s mint hangzás, mint fogalmak egymásutánja és egyidejű kísérete folytonos meglepetéssel szolgál". (Horváth János: *Egy fejezet a magyar irodalmi ízlés történetéből:* Berzsenyi Dániel. *A Kisfaludy Társaság Évlapjai.* LVI. 138.)

Az ihlet előkészítésében éppen ennek a szokatlanságnak, a nyelv jelentéstől-függetlenült autonómiájának beláthatatlan szerepe van: a költőn nem segít a logikus gondolkozás, kénytelen az asszociatív gondolkozás fegyvertárát felnyitni, ahonnan olykor csodálatos jelzők és képek, új jelentések, egészen új nyelv, a költői alkotásnak új egésze kerül elő, és ez az ihletett költészet. Az ihletett költőt a nem ihletettől az különbözteti meg, hogy nála a szavak sokkal többet jelentenek, mint egy fogalmat: a fogalommal együtt magukkal hoznak valami erőt, valami mágikus hatalmat, ami az olvasó lelkét egy emelkedettebb életkörbe helyezi át.[3] De ez az erő a sztereotip, logikus kifejezéseknek alig adatik meg, ez az erő csak azoké a szavaké, melyeket ellenőrizhetetlen módon dobott fel magából az asszociatív gondolkozás, mint ahogy vulkanikus kitörésekkor rég kihalt ősállatok felszínre kerülnek, a föld ősibb évezredeiről mondva nem hallott mesét.

Ily módon készült elő Berzsenyi az ihletre: kizárta gondolkozásából a sematikus, mindennapi kifejezéseket, és kifeszítette az antik ütemek hálóját, hogy új expressziókat halásszon ki az önmaga tengereiből. Eddig az út tudatos és akart volt, így követelte ezt a költőről való korfelfogás. És azután jött az ihlet, vagy nem jött. Ha megjött, csodálatos „non exaudita Cethegis" kifejezéseket vetett napfényre, melyek Berzsenyi költészetének mindmáig páratlan egzotikus szépséget adnak: ilyenkor születtek az ilyen jelzők, mint „villámkacér szemednek", „hangyabolyi mívedet, ó világ", „az idős Halál", az ilyen képek, mint „béborult az élet vidám álorcája", vagy:

A szent poézis néma hattyú
S hallgat örökre hideg vizekben
(A poézis hajdan és most)

mely utóbbi oly csodálatos módon hasonlít Hölderlinnek egy már elborult korában írt versére, holott minden hatás lehetetlen:

Ihr holden Schwäne
Und trunken von Küssen

Tunkt ihr das Haupt
Ins heilig nüchterne Wasser.
(Hälfte des Lebens)

Az ihlet néha megjött ugyan, de nem futotta az egész versre, csak a kezdő strófákat diktálta; pl. utolsó versének – *Gróf Majláth Jánoshoz* – első három strófája a magyar költészetnek talán a legihletettebb alkotása, mintha a vers megírása előtt évekig hallgató Berzsenyinek minden felgyülemlett líraisága ebbe a három strófába szakadt volna bele. A harmadik strófa után az igazi ihlet megszűnik, és a verset a költői rutin viszi tovább.

Azután van sok verse Berzsenyinek, amit olyankor szerzett, amikor a várt ihlet egyáltalán nem következett be. De éppen ezek a versek érzékeltetik a legjobban, hogy ihletére mennyire tudatos, racionális úton készült elő: ti. ezekben a versekben is nyomot hagyott az ihletelőkészítő lelki technika, csak éppen az Isten csodája, az ihlet hiányzik. De a hétköznapi szavak kiűzése, a költői figyelemnek merész, „érzéki" képekre való koncentrálása ezekben is megvan. És ezzel a beléje idegződött lelki technikával, az antikos mérték lelki velejáróival érte el Berzsenyi, hogy nem ihletett versei sem válhattak sohasem sematikusakká, mert amikor nem volt ihlete, az antikos mértékben akkor sem alkalmazhatta a mások sémáit; ilyenkor Berzsenyi önmagát utánozta, azokat a formulákat használta fel, melyeket önmaga teremtett volt ihletett pillanataiban. (Ugyanígy tett Ady Endre is rossz napjaiban.) Berzsenyinek nincs egy verse sem, ami nem volna teljesen Berzsenyi-szerű; és nincs egy sem, amire Giambattista Vico azt mondta volna, hogy „episztoláris" stílusban van: valamennyi, igazán ihletettek és csak ihlettechnikával írottak, egyaránt a vicói „heroikus" nyelven vannak írva, ahogy a régi világ

nagy költői írtak, a fantázia, az asszociatív gondolkozás segítségével, ami nem elvont fogalmakban, hanem konkrét jelképekben gondolkozik; valóban „gyermeki értelemmel" íródtak, amint Berzsenyi ezt megkívánta magától.

Az antikos mérték lelki technikája hozta meg Berzsenyi ihletét, és ez pótolta is, amikor nem jött meg. De még ennél is többet tett: bekorlátozta Berzsenyi ihletét üdvös és szent határok közé, melyek nélkül nagy költő el nem lehet. Az ihlet két tudatos aktus között vibrál irracionalitásával: tudatos az eljárás, mely az ihletet előidézi és elkezdi, és tudatos az eljárás, mely befejezi és lezárja.

Az ihletett írás végső határértéke, a romantikus esztétika beteljesedése az volna, ha valaki logikus gondolkozását teljesen ki tudná kapcsolni, és verse nem volna más, mint *az asszociatív gondolatáram egy részének maradék nélküli reprodukálása.* Ilyesvalamit valósít meg a német expresszionizmus egyik-másik költője; ez az, amit a pszichológia automatikus írásnak nevez, aminek legtökéletesebb példája a spiritiszta médiumok írása. Az újabb tapasztalat – az expresszionistákon és a médiumokon okulva – azt bizonyítja, hogy az automatikus írás nem vezet semmi jóra, nem hoz létre igazi esztétikai értékeket. Az automatikus írás ugyanis rendkívül bőbeszédű; azt az egy-két igazán szép expressziót, melyet a tudatalatti bányákból napvilágra hoz, a teljesen értéktelen szóömlések olyan tömegével veszi körül, hogy az igazi kifejezések belefulladnak az áradatba; a művészi alkotás legszellemibb szépségéről, a kompozícióról, automatikus írásnál szó sem lehet. A legfurcsább azonban az, hogy a teljesen automatikus írás nem is szokott eredeti lenni: hanem egyszer hallott és elfelejtettnek hitt dolgok reprodukciója, jóhiszemű plagizálás. A tudatalatti tartalmaknak közvetlenül, intellektuális cenzúra nélkül, verbális formába öntése, pl. álomnak, félálomnak az elbeszélése pedig szintén olyan mozzanatokat hoz felszínre, amelyek minden emberben közösek, mert az ösztönélet a legkevésbé individuális az emberben.[4] Tehát a következetesen megvalósított ihlet megszünteti az ihlet legfőbb értékét, az eredetiséget.

Berzsenyit azonban az antikos mérték lelki technikája megakadályozta abban, hogy cenzúra nélkül átengedje magát az automatikus

írásnak. A mérték tömörítésre, ökonómiára kényszerítette, sohasem lehetett bőbeszédű; tudata sosem alhatott el egészen, mindig résen kellett állnia, hogy válogatni tudjon az özönnel jövő képek és szavak között. De maga az antikos ritmusszabály sem engedte meg, hogy behunyt szemmel hullámoztassa magát az asszociációk taván; mindig vigyázva kellett ülnie a kormánynál, hogy a szók beférjenek a verslábak eleve fennálló korlátaiba. Költői tevékenységében mindig szüksége volt a józan tudatra: szótagokat számlálni, sorokat számlálni, hosszúságokat mérlegelni.

Ez a kettős józanság, a tömörítés és a számlálás antikos kényszere mentette meg Berzsenyit attól, hogy bizarrságokba vesszen el, amire pedig megvolt a hajlama, mint híres képzavarai bizonyítják. Ily módon az antikos mérték csakugyan *mérték* volt a számára a szó másik értelmében, ahogy a középfelnémet mâze magyarul mértéket jelent: a Mértéktartás, az Arany Középút, a Berzsenyi által istenített Harmónia nagyszerű megtestesítője volt, a Törvény, ami a gyáváknak teher és örök erőforrás a heroikus lelkeknek.

Az ihletnek ezzel az antikosan bölcs korlátozásával Berzsenyi nem állott egyedül a korában; ugyanez áll Klopstockra és követőire is. És amint Berzsenyi ihletének ez a szubjektív, önként vállalt határa a korszellemből ered, hasonlóképpen a kor determinálta azt az objektív határt is, Berzsenyi tehetségének a határát, melyről neki magának alig volt tudomása, és amely ellen elkeseredetten tiltakozott, ha mások a szemére vetették.

Kölcsey kritikájának a legerősebb támadópontja az volt, hogy kifogásolta Berzsenyi képeinek nem-vizionált, képszerűtlen voltát, ami legpregnánsabban a képzavarokban mutatkozott. Ma még hozzátehetnők, hogy jó képei sem keltenek fel látható, körvonalazott, plasztikus víziót. Ez az implaszticitás szorosan összefügg azzal, hogy Berzsenyi ihlete tipikusan preromantikus jellegű volt. Mert a költő a hölderlini „koristen" jogara alá tartozik, és a koristen még legegyénibb élményébe, az ihletbe is beleszól.

Mi, a parnassienek és szimbolisták, vagy Ady Endre és Babits Mihály költészetének hatása alatt megszoktuk, hogy ihlet alatt valami vizionárius tevékenységet értsünk; úgy képzeljük, hogy az ihle-

tett költő lelki szemei előtt képek jelennek meg, és a költő ezeknek a tartalmát rögzíti szavakba. Ez a múlt század és a jelenkor számos nagy költőjére vonatkozóan igaz is, amint a költők műhelytitkokba láttató feljegyzései bizonyítják (így pl. Th. Gautier, Baudelaire, Otto Ludwig, Stefan George prózai feljegyzései). Olyannyira, hogy az „ihlet" és a „vízió" szó a mai esztétikai zsargonban ugyanazt jelenti. Ily módon tulajdonképpen visszatértünk a XVIII. század esztétikai elvéhez, az *ut pictura poesis*-hez.

Berzsenyi képei nem olyan értelemben szépek, mint Ady vagy Babits nagy hasonlatai. Nem szimbolikus értékűek, nem is kép voltuk festői értéke adja meg erejüket, hanem pusztára nyelvi alakjuk: a jelzők a főnevek mellett, az igék és főnevek merész kapcsolata, a szavak csodálatos összeválogatása, pl. ebben a versszakban:

Merj! a merészség a fene fátumok
Mozdíthatatlan zárait átüti
S a mennybe gyémánt fegyverével
Fényes utat tusakodva tör s nyit.
(Az ulmai ütközet)

Az egész kép szépsége a jelzők által konstituálódik: a fátum „fene", a zár „mozdíthatatlan", a fegyver „gyémánt", az út „fényes", melyet „tusakodva" nyit. Minden jelző Michelangelo-szerűen az erő és a hatalom vízióját kelti fel, anélkül hogy ennek az erőnek a vizionálására törekedne.

„Ez a két dolog: az erők örökös küzdése és semmibe zuhanása adja meg Berzsenyi tehetségének, költészetének két fő vonását" – mondja Szabó Dezső (*Berzsenyi Dániel*. Nyugat, 1911). De nemcsak Berzsenyiét; a preromantika általában erők örök küzdését akarta érzékeltetni, a szavak és ritmusok ereje által. A *Kraftgenie*-k százada ez, minden zseni ismertetőjegye az erő, és a költők erejükkel bizonyítják zsenialitásukat.

Azt szokták mondani, hogy a klasszikus *ut pictura poesis* elvét Lessing döntötte meg *Laokoon*-jával. Holott Lessing nem döntötte meg a költő festő voltának az elvét, csak másképp értelmezte; sze-

rinte a költőnek nem térbeli, hanem időbeli festőnek kell lennie. Az *ut pictura poesis* elv ellen az igazi támadást Herder indította meg, a preromantika atyja, a *Laokoon*-ra írt kritikájával. Ebben kifejtette, hogy a költő célja nem a kép, hanem az Erő, az energia; a vers nem stabil, hanem dinamikus természetű, a mozgásban levő erők játékaként teljesedő világ tükröződése. A költő eszköze, a nyelv, ennek a dinamizmusnak természetes hordozója. A költő a világot nem képekben, hanem nyelvi formában éli át.

Csodálatos példa erre a *nyelvi átélésre* a Berzsenyivel olyannyira rokon Hölderlinnek két sora:

Und deines Lebens Wohllaut verhallt vor mir,
Nicht mehr belauscht...

(Nachruf)

A költő előtt még kedvesének az élete is mint hangzás jelenik meg. „A romantikusok megismerő orgánumát – mondja Strich – nyelvértelemnek (Sprachsinn) lehetne nevezni, és a romantikusok élményét nyelvélménynek (Spracherlebnis). Mert ők az életet nem mint képet látták, hanem mint jelképet, és hallották mint szót." (I. m. 928. l.)

A nagy preromantikus és kora romantikus költők egyikének a fantáziája sem volt képalkotó fantázia, hanem nyelvalkotó (ezért fűződik talán hozzájuk a magyar és a német nyelvújítás). Berzsenyi ihlete szintén nem volt plasztikus; alapélménye a szó volt, és a szó vonzotta a szókat, nem a kép a képeket, sőt a szó függetlenült képtartalmától is, amint képzavarai mutatják.

*

Megrajzoltuk Berzsenyi ihletének geográfiáját, láttuk:

1. Hogyan indult ki Berzsenyi ihlete a kor tudatos *ihletkultuszából*, mely benne is tudatos művészetelméletként rakódott le.

2. Hogyan idézték fel ihletét, akarata parancsára, a kor által adott eszközök, az *antikos verselés* lelki technikája.

3. Hogyan szorítja Berzsenyi ihletét akart és nem akart határok közé a kor, a *nyelvcentralitás* kora.

Úgy érezzük, racionalizáltuk az ihletet, amennyire lehet. Bemutattuk költői munkában az *Ihletett Költőt,* és kiemeltük ihletéből azt, ami szupraindividuális erők játéka az egyénben, ami történelem. Ezzel igazoltuk tételünket, hogy az ihletett költő is tudatos költői munkával dolgozza fel az ihlet anyagát, aminthogy a poétai gyakorlatban Berzsenyi is igazolta mesterének tanítását:

> *Natura fieret laudabile carmen an arte*
> *quaesitum est: ego nec studium sine divite vena*
> *nec rude, quid prosit, video ingenium: alterius sic*
> *altera poscit opem res et coniurat amice.*
>
> (Ad Pisones)

*

De valamit nem tudtunk elmondani. Aki e tanulmányt elolvassa, úgy hiszi, hogy szerzője hideg és objektív szemmel nézte Berzsenyit, mint mikroszkópon át valami csodabogarat. Módszerénél fogva tartózkodnia kellett minden „értékeléstől" és mesterségénél fogva minden lírai vallomástól. Pedig a filológus hasonlatos a félénk szerelmeshez, akinek semmi sem okoz akkora örömet, mintha a szeretett leányról beszélhet, látszólagos tárgyilagosság mögé rejtve szemérmes érzelmeit.

Jegyzetek

1. Vö. „Aki az ódák lelkét meg tudja tekinteni, láthatja, hogy azoknak nagy részében még szembetűnőbb a csupa gyermeki értelem és gyermeki gondolkozás, mint azon egyszerű dalokban." (*Észrevételek,* 203. l.) Ez a kijelentés is vallomástétel Berzsenyi romantikus, ihlethivő művészetelmélete mellett. Ugyanis kitűnik belőle, hogy ő is úgy gondolta, mint korának minden esztétikusa, hogy a költőnek a gyermekhez hasonlatossá kell válnia: őszinteség, spontánság dol-

gában; hogy a költőnek is, mint a gyermeknek, igen kevés értelemmel kell rendelkeznie, hogy fantáziája annál erősebb legyen. (Az egész preromantika különben nem más, mint visszatérni akarás a gyermekkor fantáziavilágához.) A költő és a gyermek hasonlatosságát legelőször és legszebben Giambattista Vico fejtette ki *Scienzia Nuová*-jában (1725). A költő gyermek volta természetesen azt is jelenti, hogy ihletett, mert önmagán kívüli, újra gyermekké vált lélekállapotban kell alkotnia.

2. *De-reor*-ból. Bleuler.

3. Így tanítja Bremond abbé, az ihletteória és a romantikus esztétika utolsó, heroikus védelmezője francia földön. Az ő megfogalmazásában: Les mots de la poésie ont une double fonction, une double vertu. Le poète, qui est bien obligé de les employer, les prend tels qu'ils sont, il attend d'eux le service qu'un mot peut rendre: évoquer telle ou telle idée. Mais, tout en les employant de la sorte, précisément parce qu'il est poète... le poète imprime à ces mêmes mots une vertu nouvelle, qui ne leur appartient pas en propre, que nulle convention ne pourrait leur assigner. Vertu que nous appelons magique, soit pour la distinguer de la vertu naturelle des mots, soit pour symboliser l'étrange pouvoir que le poète leur confère, ce pouvoir de rayonnement, de contagion, qui fait que rien qu'à entendre ces mots, nous nous trouvons soudain, non pas seulement enrichis des idées que ces mots transmettent, mais remués dans nos profondeurs. (Bremond: *Prière et poésie*. Paris, 1926. 76.)

4. Vö. Szerb Antal: *William Blake*. Széphalom, 1928.

MAGYAR PREROMANTIKA

The truth of an idea is constituted by its working

W. James

1. A FELÚJULÁS: LÉLEKTANI PROBLÉMA

A magyar irodalom történetének van egy misztikus pillanata: a XVIII. század hetvenes és nyolcvanas évei (a nemzet életében évtizedek a pillanatok). Misztikus ez az időszak, mint Szent Ágoston életének nagy fordulata, mikor a kertben egy hang azt súgja neki: tolle, lege, és az ölében fekvő könyvtekercsben megtalálja az értelmet, melyet eladdig hasztalan keresett: az a pillanat, amikor meddő álmok, tunya rezignációk után egyszer csak a teljesítő csoda elkövetkezik: a kegyelem áttörése; Durchbruch der Gnade, amint a század pietistái nevezték.

Addig a töröktől megváltott magyar földek egy szörnyűbb keletiség álmába dermedve feküdtek elfakult horizontok között, és akikben még valami szellemiség élt, vagy elfelejtették magyar voltukat, vagy az utolsó, régi magyar-európai szintézis foszlányaival köntösítették a didergő magyar Múzsát, mint a magányos Faludi. A szellem fagyott kezéből kihullani készült csorbult szerszáma, a nyelv, Balassi és Gyöngyösi nyelve egykor, most már nem alkalmas finom, mesteri csodákra.

A felújulás különös szimultaneitással indul meg egyszerre több helyen, ami misztikum voltát még erősebbé teszi, éreztetvén, hogy itt nem pusztán kiváló egyesek leleménye, hanem szupraindividuális történelmi erők vannak a játékban. Egymástól függetlenül és egymásról alig tudva, előkelő testőrök a császárnő városában, vidéki kastélyuk magányában ábrándozó nagyurak, szerzetesek rendházuk rejtekében, egyszerre eszmélnek rá ugyanarra.

A misztikus tanítás szerint a misztikus élmény (vallási ekszтázis, költői ihlet, nagy tettek elhatározása) nem hoz új tartalmakat a tudatba, hanem általa az addig is jelenvolt tartalmak rendeződnek,

értelmet kapnak, és ezáltal az új értelem által hozzákapcsolódva a lélek centrumához, élettel telnek el, amik addig lárvák voltak. Az a valami, ami a felújulás emberei előtt hirtelen revelálódott, mindig is megvolt bennük, és megvolt a magyarságban: a hazaszeretet.

De bennük a hazaszeretet új értelmet nyer; és ami előttük csak tehetetlenségi erő, a passzív rezisztencia ereje volt, bennük továbblendítő erővé, teremtő gondolattá, idée-force-szá vált.

Hazaszeretet előttük is volt; de azelőtt vagy a magyar királyság évezredes jogi ideáját szerették, vagy a magyar nemesség nagy patriarchális családját, vagy a magyar földet, vagy a magyar földnek egy darabját – a felújulás új haza-átélése abból állott, hogy ők elsőül szerették a magyar szellemet, és szeretetüket a szellem eszközeivel akarták a valóság világában dokumentálni.

Ennek az átélésnek misztikus processzusát, amint Bessenyei, Dugonics, Ráday, Kazinczy lelkében végbement, nem lehet a spekulatív tudomány eszközeivel átjárni. Talán ezért van, hogy az irodalomtudomány oly keveset foglalkozott a felújulás keletkezésével. „Egy reggeli szürkületben... Bessenyei Györgyöt költögetni, serkentgetni kezdte a lelke", így írja le Beöthy Zsolt a pillanatot, amikor Bessenyei átvette elhivatását.[1] Bessenyeit szólítgatni kezdte a lelke; arról a szép napról, az élmény csodálatos napjáról többet nemigen mondhatunk.

De mert a misztikus élmény nem visz be új tartalmakat a tudatba, a spekulatív megismerés számára nyitva állhatnak azok a tudattartalmak, melyeket a misztikus élmény készen talált, melyek az élmények mintegy nyersanyagát adták. Gondolatok és érzések rakódtak le Bessenyeiben, Kazinczyban, reakcióként a körülöttük forrongó világra; ezek voltak a premisszák gyötörve, feleletlenül; a misztikus pillanat megadta a konklúziót.

Ezek a premisszák vizsgálat tárgya lehetnek: a felújulás előfeltevései, melyek olyképp követelték a felújulás megtermékenyítő pillanatát, mint a gyúlékony anyag a szikrát, ami beléhull. Egyéni sorsok, szellemi, társadalmi, gazdasági és faji hatóerők: ezek az előfeltevések, melyeknek folyományaként nem következett ugyan be

a felújulás (hogy valami miért történt, sosem tudjuk bizonyosan), *hanem be kellett következnie.* Ennek a szükségszerűségnek szeretnők végigjárni az ösvényét.

2. Irodalom és politikum negatív viszonya

Hogy szűkítsük köreinket, egy negatív megállapítással kezdjük: ez a megállapítás irodalom és politikum viszonyára vonatkozik. A köztudatban úgy él, hogy az irodalom felújulása és a politikai reform „karöltve léptek fel". Ennek a tévedésnek eloszlatása nem nehéz; egyike azoknak a ritka véletleneknek a szellemtörténetben, amikor a legtényszerűbb adatok, az évszámok beszélnek: 1722 és 1825.

Politikum és irodalom kölcsönhatása háromféle lehet: olykor a politikai világkép változása új csapásokra tereli az irodalmat, pl. napjainkban, amikor a magyar sors új feladatokat tűz íróink elé, akikben még nem tudatosodott az új mondanivaló, és nem születtek meg az adekvát formák, de már mint nyugtalanító követelések élnek; olykor párhuzamosan halad irodalom és politikum, mint a reformkorszakban 1825 és 1848 között. De néha az irodalom megelőzi a politikumot: így volt a reformáció korában, külföldön is, nálunk is, így volt a francia forradalom előtt, és ez a viszony a nagy fordulatok jele.

Amikor a felújulás írói fellépnek, hogy diadalra vigyék a szellemi Magyarország ügyét, közönségük még egy másik Magyarországban él: a rendi Magyarországban, és ennek az érdekeiért vív még egy fél századon át. A két Magyarország ellenkező világtájak felé feküdt: a politikusok Magyarországa, a rég halott Werbőczyé, és az írók Magyarországa, a megszületendő Széchenyié.

Mária Terézia uralkodása alatt, mikor a magyar írók az ország elmaradottságát átélve, a lelkiismeret-furdalás tébolyba kergető kínjait, évszázadok mulasztásának terhét viselik, mint Bessenyei, a magyarság zöme, a politikát űző nemes osztályok megvetéssel tekintenek nyugati szomszédainkra. „Meg voltak győződve, hogy egész Európában nincs olyan jó élet, mint Magyarországon, s e korszak

nyomorúságai között keletkezett az ismert mondás: Extra Hungariam non est vita!"[2]

Az írók „jámbor szándékukban" tudományos társaságok, színházak felállítását sürgetik, a magyar nyelv reformján töprengenek, és a politikusok egy fél századon át a gravámenes politikánál tartanak csak, ami azt jelenti, hogy magyar nemzet alatt a magyar nemesség közjogi helyzetét értik, a magyar nemzet sérelme alatt a nemesi kiváltságok megcsorbítását, és végveszedelem, a haza pusztulása alatt az adómentességnek bármily csekély megcsökkentését. Az ország politikai tendenciája, a közjogi helyzet konzerválása nem lehetett hatással az irodalomra, mert ebben a folytonos status quo ante hangsúlyozásban nem volt semmi lendület, ami művészt magával ragadhatna.

De vannak politikai események, melyek közvetlenül hatnak az irodalomra, és rögtönös reagálást váltanak ki belőle, a megütöttek fájdalmas felkiáltását. Látszólag ez történt II. József korában. A nagy felvilágosult monarcha váratlan reformjaira általános elégedetlenség zúdul fel; a magyar nemesség passzív rezisztenciába burkolódzik, ami oly adekvát fegyvere keleti természetének; az irodalom is reagál. Ányos Pál megírja *Kalapos Király*-át, igaz, hogy nem adja ki, és Dugonics kulcsregényében a patrióták II. József gonosz tanácsadóját, gróf Niczky Kristófot ismerik fel az intrikus Róka alakjában. De egy kiadatlan feddőének és egy zavaros kulcsregény, mely különben is sokkal lojálisabb, semhogy a király személyét támadná, még nem jelenti, hogy politikum és irodalom antitetikus viszonya megszűnt. Az antitézis újabb és meglepő formát öltött.

Az adóztatástól félő nemesség egyszerre ráeszmél, hogy nem német, mert a német az, aki adót fizet, és hogy II. József el akarja őt németesíteni: erre önérzete feltámad, és kéri a királyt, hogy a német nyelv behozatala helyett hagyja meg eddigi vezető pozíciójában – nem ugyan a magyar, hanem a latin nyelvet. Ebből áll a nemzeti felbuzdulás II. József alatt.[3]

Természetesen ez a szembefordulás nem olyan éles, mint a XIX. század ellenzéki történetírása bemutatja. A XVIII. század magyarja a Kalapos Királlyal szemben is lojális, és lojalitását megint csak

XIX. századi szempontból lehet szervilizmusnak bélyegezni. Valójában ősi és szent tradíciók valósulnak meg a király személyével szemben érzett áhítat attitűdjében, a magyar nemesség mély belső kultúrája, sajátos étosza, vallásossága, úgy lehet, melyet a XIX. század veszni enged, mikor a nemesség alacsonyabb rétegei és velük a demokratikus szellem uralomra jut.

Az írók is elsősorban lojálisak. De maguktartása II. József komoly és különös alakjával szemben több, mint lojalitás: ők az egyedüliek Magyarországon, akik megértik a nagy uralkodó szándékainak fehéren izzó idealizmusát, akik felismerik benne a magyar történelem egyik legönzetlenebb uralkodóját. Érzik, hogy a közjogi sérelmek semmisek az ország szellemi javához, gazdasági haladásához képest, hogy a német nyelv a művelődés nélkülözhetetlen eszköze, és elterjedése csak használhat; érzik a jövőt, ami kialakulhat a császári kalandból, ebből a merész, racionalista játékból.[4]

Kazinczy Ferenc tisztet vállal, vállalja a hazafiatlanság ódiumát is vele, és később sem tagadja meg a király iránt való lelkesedését, sem mély tiszteletét kulturális faktotuma, Van Swieten iránt.[5] Nem érezte hazaárulásnak, hogy eszköze volt II. József németesítő törekvéseinek, mert tudta, hogy II. József nem akarja a magyart fajiságában megtámadni, csak egyszerűen nem számol fajiságával, amikor a monarchia többi népeivel közös kultúrnívóra akarja emelni (ami az akkori magyar nívóhoz képest valóságos emelkedést jelentett volna).

Íme az antitézis: Mária Terézia korában, mikor a magyarság legszámottevőbb eleme „letépte fényes nemzeti bélyegét", a magyar írók külön magyar kultúra megteremtéséért hadakoznak. – II. József korában, mikor a nemzet passzíve ellenáll a király törekvéseinek, az írók felismerik ezeknek a törekvéseknek a szellemi termékenységét, és melléjük szegődnek.

II. József halála után, a II. Lipót uralkodása alatt bekövetkezett nemzeti reakciókor, egy pillanatra úgy látszik, mintha irodalom és politikum, sőt irodalom és társadalom „karöltve járnának". Nemzeti öltözetben díszelgő nemes urak és asszonyok lepik el Pest és Pozsony utcáit, minden dekoratív tradíció újjáéled, mintha valami

történelmi farsang lenne, és az emberek hisznek a történelmi rekonstrukció valóságában; Mátyás király korát vélik újjászületni. Nem az irodalom követte a társadalmi mozgalmat, hanem fordítva; és az írók csodálkoznak rajta legjobban.

Mit kételkedem ? A Duna Zúg és visszafelé vette
erőszakos Útját!

kiált fel Virág Benedek, talán amint évenként egyszeri sétáját teszi a hajóhídon, és ámulva nem találja megszokott németjeit.

Nem is volt egyéb ez a felbuzdulás erőszakos vízi csodánál. Amint jött, oly hirtelen le is folyt az országos Dunán, a Fekete-tenger felé. „Nem nemzeti nyelvünkhöz való igaz hajlandóságunk, hanem nemesi szabattságainknak elvesztésétől való félelmünk indította bennünk ezt a forróságot, és mihelyt amazokat erős fundámentumra állíthattyuk, mingyárt el-fogunk nyelvünkről felejtkezni, magyar köntöseinket újobban lehánnyuk testünkről, ismét idegen bőrbe öltözünk, idegen életnek módját fogjuk követni és betsülni, magunkét pedig megutálni", mondja egy elfogulatlan kortárs.[6] Az irodalommal nem volt érintkezése ennek a társadalmi mozgalomnak; az írók sorsa változatlanul mostoha maradt. Egykorú írók panaszkodnak, hogy azon a pénzen, melyet a nemesség a nemzeti viselet arany paszomántjaira költött, fel lehetett volna virágoztatni a magyar irodalmat.

A francia forradalom és a napóleoni háborúk alatt a magyar irodalom a csak ellenálló, csak konzerváló politikumból semmiféle lendületnek nem vehette át a ritmusát; és mégis, ez az időszak, amikor a XVIII. században megszületett autonóm magyar kultúra most már eredményeket hoz létre, értékeket, melyek nem pusztán úttörők többé, hanem értékek önmagukban, nem kultúrára törekvők, *tendenciák*, mint elődeik voltak, hanem kulturális *jelenségek*, a későbbi szellem permanens részei: Kölcsey, Berzsenyi, Kisfaludy Sándor, Csokonai.

Nem keletkezik, hanem van már egy magyar szellemmagaslat: most már megújulhat a magyar politikum is, mert megvan, a való-

ság világában, az új palladium, amiért harcolhat, amit védhet, és ami őt védi titokzatos hatalmával. Így következik el, az irodalom által nem pusztán előkészítve, hanem lehetővé és szükségessé téve, a politikai reform, 1825-ben. Ez a nagy esztendő, amikor az irodalom és politikum, szellem és realitás ellentéte feloldódik, a magyar szellem beleinkarnálódik a magyar életbe, Széchenyivel a magyar gondolat és Vörösmartyval a magyar forma.

Az irodalmat nem inspirálta a politikum, és nem támogatta a társadalom. A magyar író-patriarchák, pilgrimfatherek, a maguk belülről jött önzetlen és tiszta elhivatását alázattal követve, elhagyottan és egymástól is alig tudva jártak emberkereső Diogenész-lámpásukkal az éjszakában, szerény szállascsinálói Széchenyi hadának.

Miért indultak el? Megsemmisítő keleti álomból micsoda gondolat kergette ki őket, kincskeresőkül?

3. Írói öntudat. A felvilágosodás szerepéről

Az irodalom legfőbb inspirálója maga az irodalom, és szellemi átalakulások legtöbbször magából a Szellemből fakadnak. Ez az immár turizmusként ható axióma különösen igaz arra a korra vonatkozólag, amelyről szó van. A XVIII. században minden kezdet az irodalomé, ez az irodalom primátusának a kora. Hogy mit jelent az irodalom primátusa, éreztetik ezek a nevek: Voltaire és Goethe. Talán nem is túlzás Charles Maurras állítása: „mikor a királyi hatalom eltűnt, nem a népfelségnek adta át a helyét, amint állítják; a Bourbonok utódja: az homme de lettres".[7] Ezeknek a vezetésre hivatott homme de lettres-eknek sorába tartozott Bessenyei és Kazinczy is.

A magyar felújulás Voltaire és Goethe között születik, Bessenyei Voltaire-en és Kazinczy Goethén tanulja meg, micsoda pretenciókra van egy írónak joga azáltal, hogy kifejezi, sőt felszabadítja a nemzet szellemét. Ez a megnövekedett írói önérzet működésük egyik legfontosabb inspirálója: író voltuk mint egy elhivatás nehezedett rá-

juk, ami kötelez. A verseiket elrejtő Balassik kora lejárt; az új író írói voltára sokkal büszkébb, mint nemességére.

Az írói öntudat megnövekedése is megokolja lélektani szempontból, hogy miért voltak a felújulás írói sokkal fogékonyabbak külföldi kartársaik gondolatai, semmint a magyar politikai élet tendenciái iránt: mert értéktudatuk nem magyar nemes voltukban, hanem író voltukban gyökerezett.

A magyar homme de lettres, amikor belépett az országhatárokon túl terjeszkedő, európai íróköztársaság polgárai sorába, egyúttal szükségképpen egy eszme zászlóvivőjévé vált, és ez az eszme volt az utolsó a történelemben, ami nemzeti különbségektől meg nem szakított egységbe fogta össze Európát: a Felvilágosodás. A magyar író bármerre is fordult, bármilyen nemzetbeli írótársának a művén keresztül is orientálódott a világban, mindenütt a Felvilágosodás zárt, egységes világfelfogásában találta magát. „Aki magyar megtanult franciául – mondja Eckhardt Sándor –, az egyenesen belecsöppent a francia felvilágosodás jól kiforrott gondolkodásába."[8] És ha németül vagy (amire kevés példa volt) angolul tanult meg, akkor is szemben találta magát a francia felvilágosodással, ami európai felvilágosodás volt.

A Felvilágosodás viszonya a magyar felújuláshoz ismeretes. Voltaire és a wolffiánus iskola gondolatai sugalmazták a Bessenyei-generációnak azt a gondolatot, hogy a magyarság jövőjét műveltségének kiépítésében keressék. A Felvilágosodásnak civilizatorikus gondolatai, nyelvről, irodalomról, mint ismeretes, két forrásból ömöltek Magyarországra: az egyik volt a francia forrás, melyet Bessenyei és köre közvetített, részben eredeti francia hatás alapján, részben a francia által kiváltott osztrák felvilágosodás hatása alatt. A másik forrás a wolffi iskola és főképp Gottsched, a lipcsei irodalmi diktátor, ki ez idő tájt kezdett Ausztria számára is legfőbb fórum lenni; ennek a hatásnak közvetítője részben újra Bessenyei, részben Gottsched nyelvész jobbkezének, Adelungnak magyar követői, részben pedig a magyarországi német nyelvű írók, kiknek ebben a korszakban nagy gondolatközvetítő feladat jutott.

Ezeknek a gondolatátvételeknek az útját irodalomtörténetünk és

nyelvtudományunk már olyannyira átvilágította, hogy beérhetjük azzal, hogy utalunk Bleyer Jakab, Eckhardt Sándor, Szekfű Gyula, Kornis Gyula, Tolnai Vilmos és mások kiváló munkáira.[9] Ezekből a művekből meggyőződhetünk arról, hogy nyelvművelésünk kialakulásában milyen fontos szerepet játszott a Felvilágosodás; Finánczy Ernő idevonatkozó munkái megtanítanak a pedagógia racionalisztikus átalakulására; más kutatások a politikai röpiratok felvilágosodási hátterét derítik fel.

Hogy a felvilágosodás eszméköre volt első új íróink eszméköre hosszú és dicsőséges évtizedeken keresztül, hogy a magyar nyelvért, a magyar irodalomért vívott harcban fegyvereiket a Felvilágosodás arzenáljából kölcsönözték, hogy a magyar felújulás, ha pusztán gondolati elemeit tekintjük, kiindulása pillanatában nem volt más, mint a Felvilágosodásnak a magyar viszonyokra való adaptációja, nem lehet kétségbe vonni. Mi mégis megkockáztatjuk meggyőződésünket (és a továbbiakban nem akarunk mást, mint éppen ezt a meggyőződésünket indokolni), hogy *nem a Felvilágosodás adta meg a magyar felújulás belső élanját,* éltető lendületét, harcias sodrát, mely évszázados gátakon át diadalmaskodott, *hanem* lázadó gyermeke, *a romantika.* A Felvilágosodás úr volt a kor gondolatai fölött, de fázós kezével nem tudott tüzet gyújtani a korokat mozgató emóciók világában; a misztikus élményt, az élet beleáradását a formákba, nem a magyar számára élménytelen, steril felvilágosodás lobbantotta fel.

Érezhető a felvilágosodás absztrakt hatalma és a romantika életformáló ereje közti különbség már akkor is, ha a Felvilágosodás legintenzívebb, első nagy képviselőjével foglalkozunk, Bessenyei Györggyel.

A mai szellemtudomány egyik alapvető tétele, hogy nem kultúráról kell beszélni, hanem kultúrákról, és hogy egyazon kultúrán belül is különböző kultúrakoncepciók élhetnek. A francia felvilágosodás kultúrakoncepciója, ez a racionalista-ahisztorikus elképzelés, mely a kultúrát valahogy az észértékek kvantitatív összegének tartotta, Bessenyein és társain túl nem inspirálja a magyar szellemet. Az a kultúrakoncepció, melynek jegyében az autonóm magyar kul-

túra kifejlődött, lényegesen más. Csak a legfőbb különbséget akarjuk kiemelni: Bessenyei kultúrfogalma kozmopolitikus, a magyar kultúra megszületése pillanatában már nacionalista. Azt a magát függetleníteni kívánó törekvést, mely annyira a nemzeti karakterben gyökerezik, és ami kezdettől fogva színezi az új magyar irodalmat, Bessenyei még nem ismerte. A magyar irodalmat, ha rajta múlik, éppúgy az örök érvényűnek látszó francia minta után konstruálja meg, mint ahogy Gottsched akarta a németet. És ha sorsa bihari magányába nem kényszeríti, és nem szakad meg minden összeköttetése az eleven irodalommal, bizonyára éppoly elkeseredett harcot vívott volna az új írókkal, mint Gottsched. A német diktátor racionalista természetének az felelt meg, hogy hadakozzék mindhalálig; a magyar nemes mégis elsősorban magyar úr volt, és csak azután racionalista: elkeseredő, könnyen tétlen bánatba hulló, akinek, mikor koncepciói nem teljesültek, nem volt más megoldása, mint csendesen, magyarosan „elmenni távolra, meghalni".

„Elmenni távolra, meghalni", mint ahogy Berzsenyi tette, Kölcsey tette, Vörösmarty tette, Ady Endre szerette volna tenni; Bessenyei Györgyöt temperamentumában, egyéniségében csillagmérföldek választják el mintaképeitől, Voltaire-től vagy Gottschedtől. Mindjárt szellemi elindulásakor: őt nem szellemi hatalomvágy ösztönzi, hogy olvasson, írjon, hanem valami sokkal emberibb és sokkal magyarabb, a férfihiúság. Mária Terézia daliás testőre Bécsben kellemetlen meglepetéssel veszi tudomásul, hogy a finom udvari hölgyek, kiknek társaságába jár, bizonyos jóindulatú elnézéssel tekintenek rá, a szép, de tanulatlan emberre, a „csiszolatlan gyémántra". Bessenyei elkezd tanulni, eleinte bizonyára csak azért, hogy megállja helyét a bécsi társaságban. Őt is, mint általában az erős intelligenciájú embereket, kiknek azonban nincs igazi tehetségük a tudományokhoz vagy a művészetekhez, a filozófia vonzza leginkább; a végső kérdések, melyekre százada oly világos és szellemes válaszokat tudott adni, az „Értelem keresése", mely immár kecses játékká vált a szalonokban. Felvilágosult gondolkozó lesz, mert kora, környezete ebbe az irányba vezeti; de nehéz magyar vérétől mindvégig idegen marad a szalonfilozófia könnyed bája, és a gondolatok ösvényén tovább

bolyongva olyan problémakomplexumokba, olyan magával való meghasonlásba sodródik, ami nagyon távol áll a felvilágosult bölcs fölényes és ironikus lényétől. Ha még megemlékezünk sokat vitatott konverziójáról és tragikusan sivár utolsó éveiről, melyek orosz regények hangulatára emlékeztetnek, azt lehetne mondani, hogy Bessenyei életformájára nézve már inkább romantikus volt, és felvilágosultsága nem volt több, mint tanult költői „mondanivaló", éppen csak mondanivaló. A misztikus pillanatot, amikor a magyar felújulás belső átélése benne megszületett, a felvilágosodás bizonyára csak igen kis mértékben idézte elő: inkább az említett egyéni okok, a magyar lehetőségek megérzése önmagában és főképp az a nagy európai nyugtalanság, mely ezekben az esztendőkben kezd Bécsre is átcsapni, és amelyet magas társaságbeli helyzetében ő érzett meg először honfitársai közül.

Általában ilyen a viszony a Felvilágosulás gondolata, a racionalista humanitarizmus és a magyar költőlélek között később is; a felvilágosult optimizmus elveit romantikus pesszimisták hangoztatják, talán önmaguk vigasztalására. Az egyetlen Kazinczy, akiben megvan a felvilágosult bölcs derűje és gráciája. Berzsenyi is a felvilágosodás híve,[10] de valahogy csak papíron; gondolatai nem vigasztalják, mikor lényének ősi melankóliája, az enyészet fájdalma rászakad. Kölcsey is racionalista, de okossága nem oldja fel magánya gyötrelmeit, melyekben egy misztikus szív panaszkodik.

4. A PREROMANTIKUS ÉLETFORMA

A Felújulás igazi inspirátorát nem a kor elvont eszméi közt kell keresnünk. Ideák és ideálok mindig csak másodsorban szoktak hatni, mikor a tudat egész iránya már úgy fordult, hogy befogadhatja őket. Különösen igaz ez a magyar irodalomra vonatkozólag, melynek egyik legnagyobb alakja mondta: „puszta elvont ideállal inkább nem is dallanék". A felvilágosodás a magyar számára puszta elvont ideál volt. A középkori magyar szellem sem reagált pl. az univerzáliák nagy vitájára, mely egész Európát átjárta, és a szekták közül

csak azok találtak visszhangra, melyek az életforma megváltoztatását követelték, mint a husziták.

A felvilágosodás virágkorában, a XVIII. század közepén, egyszerre számos megnyilatkozási formában jelentkezik a világérzésnek az a gyökeres megváltoztatása, amit újabban gyűjtőnévvel preromantikának neveznek. Ez az elnevezés hangsúlyozza, hogy a mozgalom, amelyről szó van, lényegében a romantikával azonos; de egyúttal azt is kifejezi, hogy bizonyos fokozati különbség van közte és a romantika között, fejlődési fázisok különbsége.

Ez a disztinkció a magyar irodalomtörténet szempontjából igen hasznos lehet. A romantika szó nálunk Vörösmartyhoz és korához fűződik; és nem tudjuk hogyan nevezni a megelőző generációt, melyről mindinkább látjuk, hogy nem volt klasszikus, de még nem is romantikus.

Preromantika gyűjtőnév. Heurisztikus fikció, összefoglalása számos szerteágazó jelenségnek, melyek talán csak utólag látszanak együvé tartozni. Irodalomról és írókról beszéltünk, de a preromantika, valamint a romantika sokkal általánosabb. Valami irodalom előttit, szellem előttit jelent, ami megvolt, mielőtt meg lett volna a betűben: az életérzésnek egy irányát, életformát esetleg és régebbi életformák szétfeszítését. Ahogy Lasserre mondja: „A romantika egészen mást jelent, mint egy irodalmi divatot. Ez az emberi lélek általános forradalma."[11]

Hogy hogyan keletkezett ez az új, preromantikus életérzés, ez a csodálatos fordulat, az értékek átértékelése, ezt a problémakomplexumot nem merjük bolygatni. A felelet szükségképpen történetfilozófiai spekulációkba bonyolítana, és a történetfilozófiát az újabb német nagyok, Spengler, Keyserling, Zeigler gyanússá tették. Kezdünk idegenkedni minden „rückwärtsschauendes Prophetentum"-tól. Nem sokkal megbízhatóbb tudomány, mint a jövőbe látás, melyet különben szintén buzgón gyakorolnak korunk történetbölcsei.

Hasonlóképp reménytelen dolog a preromantika vagy romantika definíciója. A német irodalomtudomány száz éve birkózik ezzel a definícióval, és az elért eredményekkel egy külön mű foglalko-

zik;[12] maguknak a definícióknak a tanulmányozása külön diszciplínává lett.

Mi beérjük azzal, hogy emlékezetbe idézünk néhány adatot; egyelőre minden magyarázat nélkül, abban a kaotikus formátlanságban, ahogy az akkori Európán átzúgott az új érzés sirokkója.

Az 1750-es évek körül sajátságos divatváltozás megy végbe a kertművészetben, a XVIII. század par excellence művészetében. A Lenôtre-típusú kert, mely Versailles-ban nyerte el teljességét, hogy felmutassa a századoknak a klasszikus látás formatörvényeit, nyírt fáival, fehér istenszobraival, széles, derűs, vízi játékaival és alléival, melyeknek a végére belekomponálták az ég végtelenjét is, mint egy elemét, nem nyugtalanító alkatrészét a forma zárt végességének, kezdi divatját múlni. Kiszorítja az angol kert, a kert, mely „olyan, mint a természet". Különös alakú fák, durva szirtek, vad vízesések, melyeken fantasztikus alakú hidak hajolnak át, barlangok, de nem Cythere barlangjai többé, hanem északi szél járta, visszhangos, kietlen üregek; romok, pásztorkunyhók, szomorúfűz bánata mulandó patakok fölött; és sírok, urnák, egyiptomi istenek.

Amint a Lenôtre-kert zárt geometriája feloldódik, a francia kertízlés megnyílik minden nemzet és minden kor számára. Annál értékesebb lesz egy kert, minél távolabbi dolgok levegője leng benne. „Monceau büszkélkedik hollandi malmával, minaretjével, olasz szőlőjével, tatár sátrával, görög templomával. Beloeil Ligne herceg ízlését dicséri, tatár, török, görög, egyiptomi, kínai, gót és falusi épületeivel, nem számítva az Orangerie-t, három pavilonjával, az egyik gótikus, a másik egyiptomi, a harmadik Flórának van szentelve. Montbéliard herceg parkja dicsekszik svájci majorságával, anabaptista kápolnájával, moreszk-gót kapujával, tiroli malmával, lengyel modorú házával, grottájával, melyet török ernyő fedez, és dór oszlopok állnak előtte, egyiptomi hídjával és kínai karikajátékával."[13] A francia kultúra szigorú sorompói megnyíltak, a század nagy nyugtalansága keresésre indul az egész világon át.

A festészetben már Watteau-nál, Boucher-nél, Paternál észlelhető az ízlésváltozás azon a helyen, ami egyedül változékony a klasszikus művészetben: a háttérben. Elöl még a hagyományos boldog márkik

és fölényes márkinők, de a háttérben már feltűnnek a fehérlő romok, vízesések, a fák, melyeket egyelőre értelmetlen bánatok szele gyötör és tépdes furcsa alakúvá, szenvedő lombozatukkal. Diderot képkritikái már az horreur sacrée-t keresik a tájképeken.[14]

A figyelem mindinkább Anglia felé fordul, ahol szavakban és fogalmakban is ki tudják fejezni az új érzést, mely a szíveket nyugtalanítja. Itt már régóta néven tudják nevezni az új keretet, az új tájat, melyben oly otthon érzik magukat az emberek: *romantic*.[15] Joseph Warton 1740-ben, *The Enthusiast or The Lover of Nature* című költeményében már mintegy elméletét tudja adni a bús kertek lelkivilágának: ő már a miltoni ősszülők paradicsomát keresi a kertek és erdők mélyén. Thomson *The Seasons*-jában az évszakok elfutó érzelmi tartalmát keresi, az időt, a mulandóságot a természetben; *Castle of Indolence*-jével újra költőivé legitimálja a tétlen ábrándozást.

A puritán szellem melankóliára hajlamossá tette az angol lelket, hozzászoktatta, hogy állandóan szembenézzen a mulandóság, a halál gondolatával. Az intenzív halálátélés az ihletője Young *Éjszakái*-nak, a kor egyik legfontosabb, legszélesebb hatású alkotásának (1742–1745). Nyomában egész „temetőiskola" keletkezik: Blair *Grave*-je (1743), Herveyé és főképp Th. Gray *Elegy written in a Country Churchyard*-ja (1751). Az angol költészet, mint az angol kertművészet, felszabadító, kaputáró hatással van Európára: a puritán halálgondolat felszabadítja azt a másik világot, melyet a klaszszicizmus kizárt kertjeinek fennkölt geometriájából: az éjszaka, az erdő, a holdvilág, a zűrzavar, Spenser és Shakespeare birodalmát.

Az új életérzés formát talál más protestáns népnél is: Németországban egy új színű vallási epikát hoz létre. Svájcban Gessner idilljei, Haller *Die Alpen*-ja hirdetik az új természetátélést.

Young, Cazamian szavai szerint, „a dolgok érzékelhető éjszakájára, a sötétségre, a végzetre, a misztikus túlvilágra perspektívákat nyit, melyekben a kereszténység egész mélysége benne van".[16] Mégis, ez a kereszténységtől kölcsönzött mélység immár nem keresztény tendenciájú: a youngi halálátélés immár „sentiment gratuit", önmagáért való érzés. Ezt az önmagáért való belső megrázkódtatást

keresik az olvasók az angol költészetben. „Anglia a szenvedélyek és katasztrófák hazája", mondja Muralt már 1725-ben.[17]

Az új életérzés történelmileg a protestantizmusból nő ki, abból a befelé fordulásból, mely a protestantizmus első gesztusa volt. A XVIII. században, a titkos társulatok fénykorában, egy misztikus hullám halad át Európán; ennek a misztikus hullámnak a világi lecsapódása a preromantikus ízlésváltozás. Puritanizmus és pietizmus elszakad vallási dogmáitól, és mint életforma, mint általános befelé fordulás, mint az átélt világ elbensőségesítése él tovább.

A misztika a vallási értéket a belső átélés fokában látja; a preromantikus ember világi misztikus, aki a belső átélés vallási értékmérőjét világi élményeire alkalmazza. Az érzelem az igazi érték; az emberek érezni akarnak az érzés kedvéért. Ez az, amit szentimentalizmusnak szoktak nevezni.

Azelőtt is voltak érzések és szenvedélyek, és a klasszikus francia dráma is szenvedélyek viharát festette. De azelőtt a szenvedélyeket helytelennek érezték, mert megzavarják a lélek harmóniáját, és előidézik azt, ami a klasszikus ember szemében a legnagyobb szégyen: a désordre-t, az érzelmek összezavarodását. Azelőtt is voltak bánat dúlta emberek, de sztoikus hallgatásba burkolva hordták fájdalmukat. Most a sztoikus hallgatás divatja szétfoszlik, és helyét elfoglalja a vallomások divatja. Confident-ok és confidente-ok lepik el a bánatos emberek kertjeit, ahol görög templomok emelkednek az újonnan felfedezett érzés, a Barátság tiszteletére. A gyengéd szívek világszövetséget alkotnak. Goethe önéletrajzában megemlékezik egy fiatalkori ismerőséről, Leuchsenringről, akinek az volt a foglalkozása, hogy házról házra járt baráti levelek kollekciójával, és mutogatta azokat.[18]

A szentimentalizmus diadalmenetben vonul be az irodalomba; Samuel Richardson regényeivel, melyek könnyek és utánzatok ezerét váltják ki. A comédie larmoyante formájában meghódítja a színpadot is. A szalonokban az új, érzékeny embertípus az egyedül hangadó.

A természet, zordon felségében és idilli bájában, újra megnyílik a szívek előtt; a képzeletre rászabadulnak a kozmikus éjszaka, a

haláltudat, a transzcendens Ismeretlen szorongásai; felkél a vágy az ős paradicsomok egyszerűsége után, a vágy, mindent elölről kezdeni; a szenvedély vad, lobogó lesz egy új értékrendszer tornyán; – mindez az új érzés és gondolat kaotikusan és értelem nélkül áll egymás mellett a tudatban, mint a kertekben török ernyők, dór oszlopok, víz nélkül folyó patakok. Egy új szó ül ezrek ajkán, egy szó, ami mindennek értelmet ad; de csak egy embernek adatik kimondani.

5. Rousseau. Visszatérés a természethez és az érzésen át önmagunkhoz

J. J. Rousseau hatalmas munkásságában kevés olyan mű akad, amit a mai ember őszinte érdeklődéssel olvashatna; de a *Confessions* első kötete mindmáig a legérdekesebb és legkellemesebb olvasmányok közé tartozik. Megelevenedik a régi Svájc és Dél-Franciaország, melynek festői tájain a fiatal Jean-Jacques, az elkényeztetett gyermek és gondot nem ismerő csavargó paradicsomi életét élte, megvalósítva álmait szabadságról, szerelemről, egyszerűségről. Az olvasó előtt oly természetessé válik, hogy ez a Jean-Jacques hátralevő életében mindegyre az ifjúkor édene után vágyakozott, hogy későbbi élete a visszatekintés, visszatérni akarás alakját öltötte magára.[19]

1750-ben Rousseau kibocsátja híres pályaművét, melyben kimondja a varázsszót, és a romantikus mozgalom felszabadítója, megváltója lesz. Ez a varázsszó: a *visszatérés*. Az emberiség minden baja ott kezdődött, hogy eltért a Természettől; csak egy dolog segíthet rajta: visszatérni.[20]

A Természet, a nagy bálvány, mely előtt a romantikus század legjobbjai tömjéneztek, a nagy Hitető, talán oly régóta szórja hamis ígéreteit, amióta az emberiséget a civilizáció Nesszus-inge égeti. Visszatérni a természethez: az alexandriai kor, Theokritoszék pásztorhangulata, a renaissance Árkádiája, megannyi irodalmi megnyilvánulása ennek a vágynak. Ez a vágy az egyes ember életében is sokszor fellép, bizonyos antiszociális érzület kíséretében, valahányszor úgy érezzük, hogy embertársainkhoz való helyzetünk a függé-

sek hálózata és a „visszamondások" tükörrendszere következtében oly reménytelenül bonyolulttá lett, hogy legjobb volna minden relációnkat megszakítani, és futva menekülni valami rousseau-i őserdő felé.

Ez az antiszociális ingerültség, mely a súlyosan neurotikus Rousseau-ban az üldözési mánia intenzitásával élt, a visszatérés legegyszerűbb pszichológiai magyarázata. „Mécontent de ton état présent par des raisons qui annoncent à la postérité malheureuse de plus grands mécontentements encore, peut-être voudrais-tu pouvoir *rétrograder;* et ce sentiment doit faire l'éloge de tes premiers aïeux, la critique de tes contemporains et l'effroi de ceux qui auraient le malheur de vivre après toi."[21]

A társadalomtól való menekülés negatívumát kiegészíti egy pozitív, valahova törekvő tendencia is a rousseau-i visszatérésben: vágyainknak a természetbe való belelátása, az a processzus, melyet a lélektan projekciónak nevez. A természet békességes, mert életünk az Udvarban és a Városban örök harc; a természet jóságos, mert társaink gonoszak; a természet szép, mint örök kedvesünk, akit meg nem találunk.

Rousseau ezt az előtte is végbement projekciót tudatossá tette: rámutatott arra, hogy az ember, amikor a világ elől menekül, a természetben az önmaga kivetítette vágyakat találja meg, önmagát. „Mais de quoi jouissais-je enfin quand j'étais seul? *De moi, de l'univers entier*... Je rassemblais autour de moi tout ce qui pouvait flatter mon coeur, mes désirs étaient la mesure de mes plaisirs."[22]

De moi, de l'univers entier; a kettő egy. Én és Természet egysége, a későbbi német természetfilozófiának mindinkább szubtilizálódó alaptanítása, Rousseau számára a világ legegyszerűbb dolga; evidencia. A természet szeretete addig is élt a szívekben, de csak mint lelki fényűzés, magányos órák hangulata vagy pikareszk kalandok ihletője; most ez által az evidencia által a természet szeretete alapvető morális törvénnyé emelkedik. Ha az Én és a Természet egyek, akkor mindig hallgatnunk kell Énünk szavára, mert ez a Természet szava. Itt még egy lélektani mozzanatot tekintetbe kell vennünk. Minden gondolkozó ember ismeri a belső zavarnak azt

a gyötrő érzését, mikor minden gondolata ellentmondásokba torkollik, a túlságos gondolkodás folytán a realitástól messze elszakadt, és nem látszik tovább vinni semmiféle út. Ilyenkor az emberben egy barbár vágy lép fel elvetni mindent, amit eddig gondolt, visszatérni a gondolkozás legalapvetőbb elemeihez, az evidenciához. Evidens, azt lehetne mondani, az olyan gondolat, melyet már nem is gondolok, hanem érzek. Gondolat-türelmetlen századában, amikor a voltaire-i szkepszis, montesquieu-i relativizmus minden logikai struktúrát kirágott, Rousseau ezt a gondolati visszatérést is sürgette: az érzéshez, az evidenciához. „Sitôt qu'on veut rentrer en soi-même, chacun sent ce qui est bien, chacun discerne ce qui est beau; nous n'avons pas besoin qu'on nous aprenne à connaître ni l'un ni l'autre."[23]

Így nemcsak korának természetkultusza, hanem érzéstisztelete is új értelmet nyer Rousseau által, és ugyanazt az értelmet: visszatérni önmagunkhoz. Hogy önmagunkban megtaláljuk a világegyetemet és az Igazságot, minden misztika legfőbb tanítása. „Noli foras ire, redi in te ipsum", mondja Szent Ágoston. Mégis a rousseau-i visszatérést a keresztényi magábaszállástól világok választják el, az erkölcsi kozmosz két ellentétes sarkán feszülnek. A puritánok ég és pokol közt élnek, válaszútra lépve mindennap; a pietisták, mikor önmagukba fordulnak, nemcsak a kegyelem szavát hallják belülről, hanem a test ellenséges csábításait is. A keresztény misztika dualisztikus; a középkori szenthez váltakozva beszélnek igazmondó angyalok és a Hazugság Atyjának követei; az újkor magában hordoz két ellenséges világot, két törvényt, Szent Pál szavai szerint.

Rousseau énje csak egy világot hordoz: ami szózat belső önmagából jön, amit az érzés diktál, az mind a természet szava, az mind jó. Helyesen mondja Seillière, hogy Rousseau a quietismust laicizálta,[24] a quietisták azt tanították, hogy a léleknek át kell magát engednie, teljes passzivitásban, Isten útmutatásainak; Rousseau szerint az érzésnek, belső önmagunk útmutatásának. A keresztény misztika útja, minden előre ki nem számíthatósága, kegyelemszerű volta dacára, valami aktív út, örök szimbóluma a zarándok, Dante és Bunyan. Rousseau miszticizmusa, a kor hangulatának tökéletesen

megfelelve, teljesen passzív; visszatérése nem zarándokút, inkább csöndes leereszkedés valami lejtőn, sötét mélyek felé.

A tétlen magát átengedés elválaszthatatlan a rousseau-i visszatéréstől, és hozzátartozik mindenhez, ami preromantika. A szenvedélyek jogát hirdeti Rousseau, és íme annyi harcos, heroikus század után mintha erőt venne a lelkeken, ami Larochefoucauld szerint legfőbb szenvedélyünk, a restség. Természetesnek lenni tulajdonképpen annyit jelent, mint restnek lenni. Az ideális ősembereket Rousseau ilyen értelemben képzeli el természetesnek: tétlenek, ambíciótlanok, passzívak. Találóan mondja Lasserre: „Ha az ember valaha olyan lett volna, mint amilyennek Rousseau rajzolja eredetekor, mindörökre ostoba maradt volna."[25]

6. Rousseau. Visszatérés önmagunkon át a gyermekhez. Az anyához. Az enyészethez

A „Magát Átengedés" továbbvezet bennünket, ha a rousseau-i visszatérés útját követjük. Visszatérés önmagunkhoz – de „önmagunk" olyan sok egymással harcban álló emeletből épül fel. Melyikhez kell tehát visszatérnünk? A magát átengedés gravitációja természetszerűen a legmélyebb, a legalsó rétegek felé tendál.

A rousseau-i visszatérés nem az „Én"-hez való visszatérést sürgeti. Énünk, személyiségünk történelmi erők összetevődéséből, nevelő behatásából és a külvilághoz való állandó és tökéletesülő alkalmazkodásból keletkezik. Szerepe az, hogy állandó tevékeny reakcióban a külvilággal szemben fenntartsa és érvényesítse magát. Nem ehhez az aktív, társas Énhez akar Rousseau visszatérni; éppen ez az, ami elől menekül.

Talán szellemi lényünkhöz, mely immár a szellem szabadságában trónol a világ fölött, melynek zaja csak finom absztrakt harmóniákban ér el magaslatára? nem; a gondolat hideg, a gondolat tévedhet, a gondolat nem természetes; az érzés primátusban van a gondolat fölött.

A rousseau-i visszatérés menekülés a külvilág elől; menekülés

önmagunknak a külvilágra való reagálása elől; menekülés a pincékbe, ahová hiába dobálja utánunk nyilait és gránátját az állandó repülőtámadás: a világ.

A lélek vele született restsége voltaképpen nagyon fontos, azt lehetne mondani, biológiai célt szolgál, és válságos időkben gyakran a lelkiélet megmentőjévé válik. Olyankor, amikor az egész világ végtelenül sivár, és nincsen benne semmi, ami magához vonzza az ember vágyát, és ezzel továbbélésre ösztönözze (mert aki nem vágyódik, nem is él), akkor a restség mutatja meg a megoldást: a lélek, saját gravitációját követve, visszasüllyed régebbi vágyaihoz, és ezek éltetik. Ez a *regresszió*. A regresszió legerősebb formája az, amikor a gyermekkori állapot elevenedik fel.

„Mécontent de ton état présent... peut-être voudrais-tu pouvoir rétrograder!" – mondja Jean-Jacques. Retrogradálni szeretne az ősökhöz, az ősemberekhez, valami egészen ősihez, önmaga őséhez az önmaga által átélt reális időben, a kezdetekhez: gyermekkorához.

Rousseau és gyermekkultusz egyet jelentenek. Ismeretes dolog, hogy Rousseau „fedezte fel" a magasabb társadalmi osztályok és az irodalom számára az anyai szeretetet. Fellépése előtt a francia arisztokratanő csak reggel a lever-nél látta gyermekeit, amikor bevezették őket kézcsókra, és azután újra kivitték. A gyermekek helyzete a XVIII. században rettenetes volt: hercegi sarjak elszöktek a szülői házból, mert csak ostyát kaptak enni, és nem bírták tovább az éhezést.[26]

Rousseau divatba hozta a gyermekeket. Annak az általánosan elhitt és teljesen hamis elképzelésnek, hogy a gyermekkor boldog, Rousseau az egyik alapvetője. A görögök, Arisztotelész szerint a gyermek nem boldog, mert csak az lehet boldog, aki elérte az önmaga entelecheiáját, teljességét. Nem is becsülték sokra a gyermekkort, a gyermek még nem ember az ő szemükben, csak egy ember lehetősége.

Rousseau azonban megfordította a józan ész ítéletét: szerinte éppen a gyermek az, aki elérte az önmaga teljességét, a felnőtt csak visszafejlődik. A gyermek természetes ösztöneire hallgat, míg a fel-

nőtt a konvenciók rabja; a felnőtt gonosz, a gyermek pedig jó, ártatlan, mintaszerű, mert természetes.

Nyilvánvaló, hogy itt is projekció történt, mint a természetfelfogásnál: Rousseau ideálját a szabad, természetes, békességes életről visszavetítette a gyermekkorba. De itt a projekció sokkal mélyebb, mert bizonyos fokig igazat mond: a gyermek csakugyan természetes annyiban, hogy teljesen az ösztöneinek él; a gyermek nincs tekintettel embertársaira, nem korlátozzák szenvedélyét sápasztó gondolatok; a gyermek a szenvedélyek embere. Rousseau szerint ezért boldog; a mai lélektan szerint ezért boldogtalan. Élete folytonos ütközés vas törvényekbe, melyek annál kegyetlenebbek, minthogy még nem érti őket.

De Rousseau nem figyelte meg a valóságos gyermeket, hanem csak önmagát, az önmagában levő gyermeket. Érezte feltámadni magában a gyermeki vágyakat, és boldognak mondotta a gyermeket, mert mégis közelebb áll ezeknek a vágyaknak a megvalósításához. Mérhetetlenül tisztának és jónak érezte magát, mert vágyai a gyermek vágyai voltak; több ízben megírta, hogy ő a legjobb ember, aki valaha a világon élt.

Rousseau ezt jóhiszeműen mondta; meg volt győződve, hogy a gyermek vágyai tiszták és jók, mert sosem vette őket közelebbről szemügyre. A kérlelhetetlen, meghatottság és kegyelet nélküli önelemzés, mely az önismeret egyetlen módja, lágy természetétől távol állt. Nem tudta, amit egy későbbi preromantikus költő, William Blake, oly világosan látott:

> *The Infant Joy is beautiful, but his anatomy*
> *Horrible, ghast and deadly. Nought shalt thou find in it,*
> *But dark despair and ever-brooding melancholy.*
>
> (Vala.)[27]

Mi nem kerülhetjük el annak boncolását, mi volt az a gyermekkori vágy, amihez Rousseau retrogradált. Vizsgálódásunk abba a sötét és ijesztő tárnába vezet, hová csak a pszichológia Davy-lámpája vet kétes világot. Félve közelítünk ahhoz, ami nekünk igazságnak lát-

szik; pusztán egy mozzanatra szeretnénk rámutatni, melyben szerintünk Rousseau egész sajátos lényének kulcsa fellelhető.

A *Confessions* egy ismert részletére gondolunk: Mme de Warren Rousseau-t végül minden fenntartás nélkül kegyeibe akarja fogadni. A fiatal Rousseau azonban ekkor Mme de Warrenben, hirtelen, a tulajdon édesanyját látja, és könnyekben olvad föl.[28] Az a gyermeki vágy tehát, melynek kedvéért Jean-Jacques a gyermekkorba kívánt retrogradálni, ami a számára, tudata alatt, a gyermekkort jelentette, az anya után való vágyódás volt. Az, hogy az anyját egész korán elvesztette, semmit sem változtat ezen: életünk legeslegelső benyomásai rögződnek a legerősebben. Talán mert amikor kellett volna, nem lehetett, éppen ezért kívánt Jean-Jacques egész életen át „anyás gyermek" lenni. Mme de Warren oldalán megtalálta, ami után vágyott, és amikor őt el kellett hagynia, ezt kereste egész hátralévő életében: gyöngédséget, oltalmazást, egzisztenciájának lágy, asszonyos körülvattázását; azt szerette volna, hogy az egész világ olyan legyen iránta, mint egy anya, és mikor ez nem akart bekövetkezni, meghasonlott a gonosz világgal, és gyermekkori fantáziáiba menekült. Gyermekkorába, amikor ugyan szintén nem volt a világ olyan, mint egy anya; de akkor a realitás még alig bántotta, mert mindent pótolt a gyermeki képzelet omnipotenciája.

A regressziónak ez még nem az utolsó állomása. Az a vágy, ami az anya után való vágyódás mögött rejlik, a *preindividuális létezés* vágya. A gyermek, aki anyjától még nem szakadt el, akinek minden életaktusát még anyja írja elő, még nem individuum. Még nem nehezedik vállára az egyéni élet rettenetes felelősségtudata: amint az ág egy a fájával, olyan egy még ő a fajjal, a családdal, az anyán keresztül; tettei még nem pattannak vissza önmagára, a világ még nem özönlik be lelkiségébe félelmek formájában: a szülői mindenhatóság körülöleli gyámolítóan.

A preindividuális létezés tulajdonképpen még nem emberi élet. Az ember élete: magányos harc külső hatalmak ellen, naponta megújuló kivívása annak a szűk helynek térben és időben, ami az egyesnek rendeltetett. A preindividuális létezés: feladása az embert emberré tevő magányosságnak, hogy visszasüllyedjen az anyával, a

fajjal való animális egységbe. Feladása a harcnak, feladása a térnek és időnek, visszasüllyedés a kategóriátlan káoszba, az ős tengerbe, melyen az ember a schopenhaueri kép szerint a principium individuationis csolnakán evez: ez a nemélet, a „mé on", az enyészet, a halál. Aki a preindividuális létezésbe tér vissza, visszatér a „semmiség bús éjszakájába", honnan kilépett születésekor.

Az ember élete pillanatnyi heroikus küzdelem a kezdet és a vég sötétsége között, és az életvágy önt erőt az emberbe, hogy folytassa ezt a végeredményben reménytelen harcot. Akiben az életvágy elhallgat, abban okvetlen a másik vágy lesz úrrá: a vágy a kezdet sötétsége után, mely egyúttal a vég sötétsége is. A halálvágy; ez a rousseau-i regresszió utolsó állomása.

Csodálatosan megérezte az anyafogalom és halálvágy összefüggését Lasserre: „Rousseau inzultusa az emberi tevékenység legragyogóbb manifesztációi ellen fokról fokra egészen a természet teremtő princípiumaiig ér, egészen azokig az örök »Anyákig«, akik, Goethe elképzelése szerint, az ismeretlen mélységeiben őrzik minden formáját a létnek."[29] A goethei Anyák a *Faust* II. részében Goethe leghomályosabb szimbólumai, melyek a létezés ős titkaiból sejtetnek valamit, amint azok Goethe géniusza előtt felderengtek. Őrei és birtokosai a meg nem született dolgok életének; a rousseau-i akarás őhozzájuk száll vissza, és őellenük irányul a rousseau-i föld alatti támadás. Vádolja az anyját, hogy a gyermekfantázia nyelvén beszéljünk, hogy miért hozta őt a világra; vádolja a teremtés erőit, melyek kiűzték a még nem létezés paradicsomából, hová nincs többé visszatérés, csak a halálban.

Mitten in dem Leben sind wir vom Tode umfangen. A halál nemcsak kívülről és szembe közelít hozzánk, életünk útján, a homokóra nyugodt biztonságával; hanem bennünk és mögöttünk is közelít, titkos vágyaink által emelve. Költők halálsóvárgó verseit sokszor hazugnak hisszük; pedig legmindennapibb vágyaink fenekén ott lappang a nagyobb vágy, de az életösztön nem engedi meg neki, hogy igazi méltóságában néven nevezze magát. Nem vesszük észre, hogy amikor munkánkban elfáradva nagy pihenés után vágyunk: lefeküdni, napokig feküdni, nem csinálni semmit, nem gondolni

semmire, nem beszélni senkivel – akkor ennek a vágynak az emocionális erejét a végső nagy pihenés után való vágy adja meg. A halált kívánjuk, mikor tömegben vagyunk, körmenetkor, politikai felvonulásokkor: mert a tömeglelkesedés mámorában egyéniségünket kívánjuk feladni, mint a halálban; a halált keressük minden mámorban, ami ekszтázist ad, és énünkből kivetkőztet; a halált keressük legkivált a szerelem mámorában, melyet a költők ősidők óta a halál szimbólumaival fejeznek ki. Halálos szerelemről beszélünk, és azt hisszük, azért halálos, mert nem szeretnek viszont. Holott csak akkor halálos, ha viszontszeretnek. És amikor elszántan és furcsa örömmel átengedjük magunkat szenvedélyeinknek, melyek napjainkat megrövidítik, a halálvágy diadalmaskodik az életvágy fölött. Elengedett és lágy szomorúságokban, melyek költészet és zene ihletői, mindig hallgatjuk hívó szavát.

In jeder wahrhaft grossen Stunde
Die schauern deine Erdenform gemacht,
Hab ich dich angerührt im Seelengrunde...

mondja a halál Hofmannsthal drámájában *(Der Tor und der Tod)*.

Nehéz ezt a vágyat tudatosítani, mert a keresztény kultúra immár két évezrede törekszik, hogy kiszorítsa a tudatból. A kereszténység a halálvágyat szublimálta: a földi élet elől menekülni akaró ember fölé odavetítette a mennyországot, a túlvilági örök életet. A csüggedt ember megsemmisülni törekvése átalakult a szent sóvárgásává a túlvilág után. Kultúránk hatalmas, fegyelmező ereje következtében a halálvágyat valahogy illetlen dolognak érezzük mindmáig.

Az emberben két ellentétes erő küzd folytonosan megújuló csatát: az egyik továbbélni ösztökéli, a másik a nemlétezés nyugalma felé hívja sziréndalával, mely a gyermekkor tavai felől húzódik, varázsosan. Nem lehet azt mondani, hogy az életvágy természetes, a másik vágy nem az; sőt fizikai értelemben az enyészet ösztöne a természetesebb: ez a test szava, a testé, mely napról napra közelít enyészete felé. „Elemeink dezoxydációra törekszenek; az élet erőszakos oxydáció", mondja Novalis, az enyészet legnagyobb költője.

Az élet folytonos erőkifejtés, hogy életben maradjunk, akarat, mely legyőzi a fizikai törvényeket; és az ember-hérosz legnagyobb ellensége, a hidra, kinek megújuló fejét mindennap le kell vágnia, önmagában van, a másik vágy!

Rousseau nagy felszabadító aktusa abból állt, hogy a mélyére hatolt a különböző preromantikus tendenciáknak, és felszabadította, mondhatóvá tette, a szellem síkjába emelte az enyészet vágyát és annak szimbólumait, halálos természetet, halálos szenvedélyt, százada rejtett, de annál égetőbb vágyait, a nirvána ezerarcú édességét. Nyomában az európai szellem végigjárta a regresszió útját, és a XVIII. század második felének költészete nagy halálszimfónia, amilyent nem hallott a világ a haláltáncok és flagellánsok ideje óta. Ilyen baljóslatú, zordon és mégis titkosan vonzó melódiával indul meg az európai szellem nagy pálfordulása, amit romantikának hívunk.

7. Halál és újjászületés

> *„Der Mensch sieht-bewegt in die tiefe Zeit hinunter, wo seine Lebensspindel fast noch nackt ohne Faden umlief; denn sein Anfang grenzt näher als die Mitte an sein Ende und die aus- und einschiffende Küste unseres Lebens hängt ins dunkle Meer ...''*
>
> Jean Paul: *Titan. II. 115.*

A mai francia kritika a legnagyobb ellenszenvvel nyilatkozik Rousseau-ról: „ce malheureux" a legenyhébb jelző, amivel illetik. Rousseau ásta alá a klasszicizmusnak, a par excellence francia kultúrának az alapjait. Rousseau készítette elő teóriában a francia forradalom útját, és a rousseau-i hangulat, a passzív magát átengedés az enyészet felé sóvárgó vágyaknak, annyira meggyöngítette a francia arisztokrácia energiáit, hogy a forradalom számára nem maradt más gesztusa, mint a passzív heroizmusé: emelt fővel menni a guillotine alá. A francia preromantika az előkelő osztályok grandiózus öngyilkossága volt; a francia romantika pedig, mely a forradalom után kisarjadt, nem francia többé az új kritikusok szerint, mert nem klasszikus

és nem arisztokratikus; a germán szellemnek, melynek Rousseau kozmopolitizmusa utat nyitott, barbár behatolása a francia kultúra Le Nôtre-kertjébe.

Ami az egyiknek méreg, a másiknak orvosság. A preromantika a francia kultúra számára destrukciót jelentett, más nemzetek számára pedig újjászületést.

Így mindenekelőtt azzal a tanítással, hogy a „természetes", a műveletlen, az ösztöneire hallgató ember többet ér, mint a konvenciókba kötött, visszaadta a nemzetek önbizalmát, amelyek eddig a francia kultúrfölény nyomasztó tudata alatt szenvedtek, mint kisebb testvérek bátyjuk okosságának terrorja alatt. „A kevésbé művelt Európa el nem mulaszthatta – mondja Charles Maurras –, hogy fel ne ismerje, és meg ne szeresse magát a természet gyermekében, kiből Párizs imádott bálványt faragott magának."[30]

Különösen a kis nemzetekre volt áldásos a rousseau-i gondolat; ezek tulajdonképpen csak most nyernek létjogosultságot az európai szellem együttesében. Amíg a francia kultúra mint objektív, egyetlen, legmagasabb lehetőség, mint feltétlen paradigma, élt a tudatban, a kis nemzetek nem törekedhettek egyébre, mint hogy a francia kultúra halvány utánzatát adják. A preromantika felszabadítja a kis nemzeteket, és visszaadja őket nemzeti kultúrájuknak.

Svájc ugyan már Rousseau fellépése előtt megindítja preromantikus mozgalmát, Gessnerrel és Hallerrel a költészetben, Bodmerrel és Breitingerrel a kritikában. Mégis: Rousseau svájci származása felhívja a figyelmet erre a kis országra; az ő rajongása teremti meg a svájci idegenforgalmat, mely megadja a vagyoni alapot ahhoz, hogy a kis parasztköztársaság elsőrangú kultúrállammá fejlődjék.[31] Lengyelország Rousseau-tól kap alkotmányt. Skandináviát és Skóciát a preromantikus hangulat fedezi fel Európa számára. De a nagy germán nemzetek is ekkor szabadulnak fel a francia gyámság alól, és visszatérnek nemzeti kultúrájukhoz.[32]

A következőkben ezeknek a nemzeti kultúráknak a rousseau-i gondolatból kinövekvő újjászületését fogjuk vizsgálni, hogy végül is elérkezzünk a magyar újjászületés megértéséhez. Az önbizalom visszatérése magában még nem elegendő magyarázat, bár minden-

esetre döntő jelentőségű volt az az előnyösebb helyzet, melyet Rousseau a nemzeteknek a szellemi kozmoszban kijelölt. Valamint az egyes ember életében, a nemzetek életében is csak az önbizalom adhat erőt és bátorságot egy gondolat végiggondolására. Önbizalom, vagy szebben mondva, hit nélkül a gondolat, ellenkező irányú gondolatokkal szembetalálkozva, ijedten megáll a félúton, és a félgondolatok végzete éri el: lehull a tudatalattiba, hol gyötrő kényszerképzetté torzul, mint az istenek, ha nem hisznek többé bennük, kísértetekké válnak.

Az önbizalom azonban csak vak lelki erő, még nem szellemi tartalom. A lényeges a gondolat továbbgondolása. Amint követtük a preromantikus gondolatot a mélypontjáig, hová Rousseau-ban alászállt, most követnünk kell tovább, mert Rousseau még nem az utolsó állomás. Követnünk kell a szellemet belső logicitásának útján; ami természetesen nem jelenti azt, hogy az itt kifejtendő gondolatsort Rousseau, Herder vagy akárki is a romantikus korban következetesen végiggondolta volna; lehet, hogy igen, lehet, hogy nem, ez nem fontos; itt nem egyesek gondolatairól lesz szó, hanem a szellemről, amint teljesedik, a gondolatról, amint önmagát gondolja, és időnként partiálisan megjelenik egyes gondolkodók tudattartalmában. Mi nem a gondolkodók történetét keressük, hanem a gondolat történetét, melynek totális megvalósulása nem az egyesekben van, hanem korok és népek kollektivitásában: Európában.

Rousseau destrukciója, nihilizmusa, bűne abból állott, hogy nem gondolta végig a gondolatát, és ezért lett nem isteni, hanem démoni erő a francia szellem történetében. Eljutott a mélypontig, és nem volt ereje újra felemelkedni a lelki kauzalitás hullámvonalán. A szellem polaritásokban teljesedik, minden gondolat maga után vonja az önmaga ellentétét, a mélység a magasságot, és a halál az életet. Rousseau csak az egyik sarkpontig jutott el.

Hogy az enyészet vágya és az újjászületés vágya mily szorosan együvé tartoznak a lélekben, lélektanilag és filológiailag egyaránt könnyen dokumentálható. Lélektani bizonyítékot nyújtanak a nagy kétségbeesésekről, a tervezett öngyilkosságokról szóló történetek. A kétségbeesés lelkiállapotában az ember visszahúzódik önmagába,

szakít a külvilággal, mely értelmét veszítette a számára. Egészséges lelkeknél a kétségbeesés egy idő múlva eléri a mélypontját, és ekkor hirtelen fordulat áll be: egyszerre, minden külső körülmény közbejátszása nélkül a lélek megvigasztalódik; a világot újraértékeli, észreveszi, hogy ami az előbb lesújtotta, nem is olyan végzetes csapás, és a világ, melytől az imént idegenül elfordult, még számos vigasztaló értelmet hordoz. Valami titkos rezervoár nyílik fel a végzetes órán, melyből árad a friss életerő.[33]

Filológiai szempontból meggyőző a vallástörténet és mitológia számtalan példája, mely szimbolikus formában fejezi ki a halál és feltámadás egységét, így elsősorban a keresztény eschatológia. De kifejezi valamennyi nép alvilág- és túlvilág-járásról szóló mondája. A kínai istenfia-császár leszáll az alvilágba a nagy dögvész idején, és onnan hozza fel arany álarcban az új birodalom törvényeit. Az egyiptomi Halottak Könyve leírja a halott bolyongását az enyészet sivatagjain keresztül, hol számos próbát kell kiállnia, mígnem eljut a legfőbb próba, Ozirisz ítélőszéke elé, és a Titkok és Csodák istene, Hermész Triszmegisztosz megméri a szívét; ha tisztának találtatott, beszáll Ozirisz hajójába, az öröklétbe. A görög Orpheusz lemegy az alvilágba, hogy új életre hozza Eurüdikét, Démétér, hogy visszahozza Perszephonét; az ő alvilágjárásuk a későbbi görög misztériumok középpontja. Csak még egy példát: Dante is az Infernón át jut el a Paradicsomba.

A preromantika is megjárta Rousseau-val az alvilágot, az enyészet birodalmát, a tudatalatti világot, hol nincs többé egyéniség; sokan nem állták meg a próbát, és tisztátalanoknak találtattak Hermész Triszmegisztosz mérlegén. Most fordítsuk tekintetünket azokra, akik beszálltak Ozirisz hajójába, homlokukon a crux ansatával, a feltámadás jelével.

Az önmagába visszatért léleknek, mikor a mélypontig érve körülnéz, első érzése a világ teljes értelmetlenné válása. Minden, amit nagynak tartottak, kicsivé vált, a szellem minden fárosza összeomlott. A csillagok egészen bizonytalanok a ködben; minden metafizikai orientáció csődöt mondott.

Amit az emberi szellem küzdelmes évszázadokon át kiépített, és legfőbb diadalának tekintett: a klasszikus, racionális kultúra, a „gondolkozom, tehát vagyok" gőgje, most a lélek mélyére alászállt szemében végtelenül üresnek, hívságosnak, meddőnek látszik. Úgy látja, hogy az emberiség munkája hiábavaló volt. „In fremden Sprachen quält man sich von Jugend auf, Quantitäten von Silben kennen zu lernen, die uns nicht mehr Ohr und Natur zu fühlen gibt; nach Regeln zu arbeiten, deren wenigste ein Genie als Naturregeln anerkennt; über Gegenstände zu dichten, über die sich nichts denken, noch weniger sinnen, noch weniger imaginieren lässt; Leidenschaften zu erkünsteln, die wir nicht haben, Seelenkräfte nachzuahmen, die wir nicht besitzen – und endlich wurde alles Falschheit, Schwäche und Künstelei. Selbst jeder beste Kopf ward verwirrt und verlor Festigkeit des Auges, und der Hand, Sicherheit des Gedankens und des Ausdrucks: mithin die wahre Lebhaftigkeit und Wahrheit und Andringlichkeit. – *Alles ging verloren.*" Így panaszkodik a fiatal Herder.[34] Ez a hang sokáig megmarad, Schillernek ez az első mondanivalója a világ számára a *Räuber* első jelenetében és ezzel indul meg, örök formát adva, a *Faust* első monológja is. A kultúra csődje.

Ezt az egész Faust-monológot idézni kellene, ha nem ismerné mindenki; prózában csaknem lehetetlen körülírni azt a kozmikus bizonytalanságot, mely a kor embereit elfogta. A preromantikus lélek: mintha egy ház volna erdő közepén, melynek a vihar betörte összes ajtóit, ablakait, elfújta minden lámpáját; a ház lakói a sötétségben várják a rablókat, a vadállatokat és a kísérteteket. Jönnek is a rablók, a vadállatok és a kísértetek: Cagliostro, a varázsló, Swedenborg, a látnok, Mesmer az állati magnetizmussal. Lavater a fiziog-

nómiával, Basedow a nevelés csodájával, a csodáknak se szeri, se száma, és minden csoda elhihetővé válik. Akik ezekben az esztendőkben élik át gyermekkorukat, egész életükön át félősek és hallucinálók maradnak: a német és angol romantika első generációja: Novalis, De Quincey, Coleridge.

De a rablókkal, kísértetekkel és vadállatokkal együtt bejön a holdvilág is és szőnyegén az erdei tündér az eddig zárt épületbe: a teremtő képzelet.

A teremtő képzelet azokban a lélekrétegekben lakik, hová a rousseau-i regresszió visszavezette a szellemet, miután évszázadokra kiszakadt onnan. A teremtő képzelet anyagát a tudatalatti tartalmakból meríti és erejét a vágyból: a képzelet feladata a megvalósíthatatlant vagy még meg nem valósultat megvalósítani. Vágyakat teljesít a képzelet az álomban és az ébrenálmodásban, de ezek a teljesülések legott megint szétfoszlanak; vágyakat teljesít a képzelet a művészetben, ezek maradandók a forma erejénél fogva.

Aki alászállt az alvilági bírók ítélőszéke elé, és akit tisztának talált a Titkok és a Csodák istene, most egyszerre titokzatos csodákra eszmél: vágyait, melyek a mélybe húzták, vágyait, melyek a napvilágon soha meg nem valósíthatók, most teljesíteni tudja, kezében a varázseszköz: a költészet. Ráeszmél a költészetre, melyet ugyan eddig is ismert, de mélyebb valósága nélkül; ebben a ráeszmélésben van az újjászületés, a Durchbruch der Gnade.

Eddig a költészet előkelő urak boldog időtöltése volt a pihenés óráiban, vagy konok mesteremberek zordon ügyeskedése; türelemjáték, hogy lehet az adott elemeket, formákat és motívumokat új sorrendbe kombinálni. A teremtő vágyakból, a tudatalattiból felszabaduló képekből, melyek egy belső élet realitásától színesek és erősek, kevés bocsáttatott be a jól ápolt sorok közé; zárva volt az út, a lelki regresszió útja. Most, hogy a lélek súlypontja alászáll a tudatalattiba, a vágyrétegekbe, az asszociációs utak felszabadulnak, a költészet a lélek természetes funkciójává válik.

Hogy ez a felszabadulás, a költészet új lélektechnikájának a felfedezése mennyire a kor centrális gondolatából, a visszatérésből következik, semmi sem bizonyítja inkább, mint hogy a teoretikusok

sokkal előbb felfedezték az igazi költészet mibenlétét, mintsem a költők.

Az igazi költészet felfedezésében azelőtt az angoloknak tulajdonították az elsőséget. Legújabb kutatások kimutatták, hogy ez az érdem az olaszokat illeti meg.[35] Az olasz Academia dell'Arcadia irodalmi társasága, mely Krisztina svéd királynő környezetéből alakult (és címében furcsa véletlenképpen annak az országnak a nevét viselte, mely a visszatérésvágy ősi szimbóluma). Arisztotelész *Poetiká*-ját mind tovább és tovább magyarázva, oly megállapításokra jutott, melyek a klasszikus poétikától messze elvezettek; így Gian Vincenzo Gravina *Ragion Poeticá*-jában (1708) és Muratori *Perfetta Poesia Italianá*-jában Gravina rámutat Dante igazi jelentőségére; Muratori befolyásolja az angol Addisont és iskoláját. Az ő tanítványuk Gian Battista Vico, a XVIII. század legcsodálatosabb jelensége, a nagy „előfutár", aki *Scienzia Nuová*-jával (1725) megalapította a szintetikus szellemtudományokat, a jog-, nyelv-, történelem- és művészetfilozófiát. Ebben a mindent magában foglaló könyvben már az egész herderi teória az igazi költészetről meglelhető; de ez is, mint többi felfedezése, a maga korában észrevétlen maradt.

Ezektől az olaszoktól filológiailag még teljesen fel nem derített szálak vezetnek az angolokhoz és a svájciakhoz. Angliában Blackwell és Wood új Homérosz-értékelésével, Lowth új bibliafelfogásával és a két Warton irodalomtörténeti működésével indul meg az új mozgalom; első programszerű manifesztációját az ifjú irodalomnak az akkor már több mint hetvenéves Young írja: *Conjectures on Original Composition* (1759). A mozgalom további történetére nézve utalunk Van Tieghem összefoglaló munkájára: *Le Préromantisme*. Paris, 1925. I. rész.

A mi számunkra csak a német fejlődés igazán fontos, minthogy az angol mozgalom is német közvetítéssel jutott el hozzánk. A német szellemi újjászületést, amint ismeretes, három név foglalja magában: Hamann, Herder és a fiatal Goethe. Amit Hamann homályos sejtelmekkel profetizált, amit Herder elméletben követelt, azt Goethe megvalósította.

Az enyészet gondolata Herdert is állandóan foglalkoztatta; de

megtalálta a vigasztaló továbbgondolást a palingenesis, az újjászületés hitében, mely az emberiség életének folytonosan megújuló fiatalságot ad.[36]

A preromantikus regresszió útján ők is visszatértek a természethez, az ősemberhez, a gyermekhez,[37] az anyához, a fausti anyákhoz, az ős kezdetekhez. De az anyafogalom, mely Rousseau számára az enyészettel határos, az ő számukra átváltozott Hermész Triszmegisztosz mérlegén; költők lévén, az anyafogalmat mindjárt szimbólumba vetítették, és ennek a szimbólumnak a neve: Muttersprache és Mutterland. Rousseau az egész világtól anyai szeretetet követelt; Herder hazájában és nyelvében kívánja olyan otthon érezni magát, mint aki anyjától nem szakadt el.

Ez által a szimbolizálás által az egész regresszió mintegy megfordult, és új értelmet nyert. A nyelv szerintük a primitív lélek spontán reakciója a külvilágra. A költészet, „die Muttersprache der Menschheit", amint Hamann nevezi, lényegében erő, a primitív ember dús életritmusának kiáradása, daloló belekapcsolódás a természeti erők játékába. A mítosz pedig *teremtés*, a teremtő fantázia világképet alkot, melyben az ember otthon érzi magát. Ily módon a rousseau-i fogalmak: természet, primitív ember, egészen mást jelentenek a német preromantikában; negatív helyett pozitív előjelet kaptak. A természet nem magát átengedő nyugalmi állapot, önmagába süllyedés, hanem örök erők színpompás játéka, mozgás; a természetes ember nem a rousseau-i békés, nemtörődöm ős imbécile, hanem harcos, aki a nyelvvel birtokába veszi a külvilágot, a költészetben kidalolja életkedvét, és a mítosszal palotát épít magának a mindenségben. A természetes állapot nem visszahozhatatlanul elmúltak puszta emléke, melyhez az ember csak egyénisége feladásával, az elmúlással térhet vissza, hanem ideál, melyet az ember éppen egyéniségének legteljesebb megvalósításával, a költészettel érhet el.

A preromantikus emberben felnőtt kor és gyermekkor konfliktusban vannak egymással; infantilis elemek szabadulnak fel benne, mikor felnőtt és komoly szeretne lenni, mikor világképét kialakítja,[38] felnőtt, civilizációs gátlások tornyosulnak elébe, mikor gyermekien szabad kívánna lenni. A gyermekkori álmok édes melankóliával kelnek fel a kor minden költőjében.

Mosolygasz, ó barát, hogy érett éveimben
Gyulladva festem én az eltünt gyermeket,
Most is vigasztalást találok képzetimben,
S könnyebb szárnyon bolyong elmém a föld felett.
(Kölcsey; Ideál. I. 49.)

Felnőttkor és gyermekkor konfliktusát az egész emberiség történetébe projiciálták; ezzel kezdődik a történetfilozófia roppant szerepe a modern gondolkozásban. Azt a sajátos érzést, hogy egyszer, gyermekkorunkban, már voltunk olyanok, amilyenek lenni szeretnénk: szabadok, őszinték, erős érzelmi életet élők, most átviszik a történelembe.[39] A felnőtt azonos lesz a racionális kultúra emberével, a gyermek a régi emberrel, az eredeti emberrel.

De kétféle régi ember jár haza az európai tudatban: a rousseau-i negatív és a herderi pozitív ős. Mikor a primitív ember elképzelése kilép abból a kezdeti absztrakt stádiumból, amelyben az 50-es években, Rousseau *Discours*-jai korában volt, és kezd művészi víziókba realizálódni, a negatív előjelű ősember egész máshol helyeződik el térben és időben, mint a pozitív előjelű, és ekkor válik nyilvánvalóvá, hogy két egészen különböző tendenciáról van szó.

A rousseau-i primitív ember megjelenési formája a konkretizáló képzeletben a Bennszülött. Valamelyik tropikus ország lakója, lehetőleg szigeté (a sziget a külvilágtól való elszakadás, a regresszió szimbóluma), nem ismeri a civilizáció átkait, derék, tiszta szívű indián vagy néger. A Bennszülött tárgytörténeti szempontból végtelenül termékeny motívumnak mutatkozott az irodalomban; ez az elkép-

zelés teremti meg az egzotizmust, mely napjainkig legalábbis kvantitatíve fontos irodalmi jelenség.

A Bennszülött negatív fogalom. Ezekhez a bennszülöttekhez csak annyi köze van az európai embernek, hogy valaha állítólag minden ember bennszülött volt. A bennszülött nem jelent egy ideált, melyhez el lehet jutni, melyhez természetes úton vissza lehet térni, hacsak nem robinsoni módon, lakatlan szigeten, a kultúrától csodálatos módon elszakadva, mint Paul és Virginie, és nyomukban a lakatlan sziget roppant kiterjedésű regény- és drámatípusa, Dugonics *Etelka Karjelben*-éig és Vörösmarty *Délsziget*-éig. A bennszülött-fogalom nem lehet ideál, mert semmiféle pozitív tartalma nincs; csak azt tudjuk róla, hogy milyen nem: nem ravasz, nem önző stb. A bennszülött a kultúra reményvesztettsége.

Amint láttuk, a rousseau-i regresszió a kategóriák, az idő és a tér kaotikus megsemmisítésére törekszik: ezért az ő primitív embere a térben távol, bizonytalan helyen él és az időn egészen kívül: a bennszülött tegnap, ma és mindig bennszülött marad. A másik, a herderi projekció konkretizált alakja az „ősatyánk"-fogalom (Urvater, forefather), a primitív ember, aki a mi tulajdon földünkön élt, az anyaföldön (vagy Vaterland: atyaországban), ideje a mi tulajdon időnk eleje, az „előidők" (Vorzeit).

A bennszülött helyett, a lakatlan sziget helyett tehát a nemzeti múlt. Ez a projekció nem romboló hatású, mint a rousseau-i, hanem továbbépítő: mert a nemzeti múlt pozitív ideál, melyet rekonstituálni lehet a költészet útján, és erőt lehet meríteni belőle. A nemzeti múlt rekonstrukciója egyúttal konstrukció is, mert ugyanazok az erők, amelyek a nemzeti múltat naggyá, széppé, kívánatossá tették, mindmáig élnek latensen a fajban, összavaikat mormolják az anyanyelvben, életritmusukat éreztetik a népdalban, nemes érc titkos ere gyanánt húzódnak át a honi talaj alatt, és a költő velencés varázspálcája lecsap rájuk; elásott kincsek, melyek fölött a nemzeti mondák kék lángja lobog.

A nemzeti múltba való projekció, a történelmi rekonstrukció az 1760-as években indul meg, tehát egy évtizeddel Rousseau fellépése után. Kiindulópontja Anglia. Az angoloknál sosem halt ki teljesen

a régebbi, inspirált költészet szelleme, Spenser és Shakespeare a nemzeti múltért való enthuziazmust mindig ébren tartották, Spensert az angol klasszicizmus fénykorában is utánozza a legsivárabban klasszikus angol költő, Matthew Prior (1706-ban), és Steele 1712-ben felhívja az olvasók figyelmét Spenser szépségeire.[40] Az angol filozófia készíti elő az új hisztorizmus útját; Locke szenzualizmusából itt szervesen következik Hume nagy támadása az okság elve és ezáltal minden racionalizmus, sőt minden intellektualizmus ellen: rousseau-i regresszió a filozófiában; viszont ugyancsak a locke-i szenzualizmusból és Hume relativizmusából következik a konkrét tények, tehát a történelem új értékelése.[41] Az új hisztorizmus első nagy reprezentánsa maga Hume, aki történelmi műveivel megindítja az érdeklődést a nemzeti múlt iránt.

Ez az érdeklődés először a történelem látható, fennálló maradványai felé fordul, a régi épületek, templomok, kastélyok, apátságok felé; a gótikus név, mely eredetileg gúnynév volt, és annyit jelentett, hogy barbár, most az új művészeti irány jelszavává lesz. 1762-ben megjelenik az első történelmi regény, Leland *Longsword*-ja, az első, ami tudatosan egy régibb kor fantáziabeli rekonstrukciójára törekszik, majd 1764-ben a hatására nézve sokkal fontosabb *Castle of Otranto*, Horace Walpole műve; ez a gótikus épületek sejtelmekkel és félelmekkel teljes légkörét próbálja visszaadni, egy kísértethistória keretében; vele indul meg a járványként elterjedő „gothic novel", a rémtörténet. 1762-ben Richard Hurd *Letters of Chivalry and Romance*-jában elméletileg megfogalmazza a preromantika középkor-felfogását. Gray *Elégiá*-jában, mely a preromantikus líra reprezentáns költeménye, az első kiadásban még Catóról, Tulliusról és Caesarról beszél; a másodikban kijavítja Hampdenre, Miltonra és Cromwellre.[42]

De mindezek még csak a projekcióról tanúskodnak: tudósok és költők tűnődve keresték magának az ősvilágnak, a boldog előidőknek a megnyilatkozását, a múltból jövő revelációt, mely a költészetet megtermékenyítse. Nemsokára ez is megjött: 1765-ben Percy püspök kiadja skót balladagyűjteményét, Mallet az Edda-dalok fordítását, miután már 1760-ban megjelent a *Fragments,* Macpherson

első ossziáni közlése. Ezek a publikációk fényesen bizonyítják azt a tételt, hogy ha a szellem egy igazságra rátalált, sohasem késnek a tények sem, melyek azt az igazságot bebizonyítják, és az igazság, ha kell, hamis tények által diadalmaskodik, mint a preromantika Macpherson hamisításai által. Igaz az, ami előrevisz, mondja Goethe.

A skót balladák hatása, mely különösen a mi irodalmunkban oly fontos, a preromantikában háttérbe szorult a másik két felfedezés hatása mellett: az *Edda* új mitológiát adott és *Osszián* még sokkal többet; új hangot, új stílust, a preromantika tulajdon stílusát. Továbbélésükre nézve megint Van Tieghem műveire utalunk: *Le Préromantisme*, II. és III. rész, továbbá *Ossian en France*, Paris, 1917.

Az Edda-dalok és Osszián költeményei a preromantika számára két értelemben voltak ősiek és mintaszerűek: egyrészt mert ősiek voltak az időben (az ossziáni énekek keletkezési korát a Kr. u. III. századba tették), másrészt mert szerintük ősiek voltak valahogy a társadalmi struktúra szempontjából is, a társadalom legrégibb rétegének, a népnek a kifejezői. A „nép" fogalmának a bevezetése a művészetbe, mely a magyar irodalmi gondolkozásban oly nagy szerepet játszott, szintén preromantikus eredetű, és a fentebbiekkel a legszorosabban összefügg.

Az individuum feladása sokkal erősebb vágyként élt a korban, semhogy a preromantika pozitív, herderi szárnya teljesen kivonhatta volna magát ez alól a tendencia alól. Rousseau a preindividuális létezést keresve, a létezés antitéziséhez, az enyészethez jutott el, Herder pedig az individuum ellentétéhez, a fajhoz.

A faj: az individuumon túl levő valami az individuumban, a többes szám az egyesben. Az igazi költészet Herder szerint az, ami nem az individuum, hanem a kollektivitás, a faj rétegéből, az egyes emberben lévő közös lélekből énekel.[43]

Amit ma fajnak nevezünk, azt Herder és kora népnek nevezte. Regresszióra beállított, mélybe és visszafelé tekintő világlátásuk számára nem volt probléma, hogy a legmélyebben fekvő társadalmi osztály, melyhez legkisebb mértékben hatolt el a racionális kultúra, egyedül őrzője a faji sajátságoknak. Az ihletett költő, aki a faji kollektivitás lelkéből énekel, népköltő, az igazi költemény népdal.

Ismeretes, hogy Herder milyen tág értelemben használta a népdal fogalmát: ahol igaz ihletet érzett, az népdal volt; így lett Shakespeare is népköltő.

Ma tévedésnek tartjuk faj és nép azonosítását; nem hisszük, hogy a nép tisztábban őrzi meg a fajiságot, mint a többi társadalmi osztály, csak éppen a fajnak egy régebbi történelmi fázisát őrzi meg, mint a gyorsabban változó felsőbb osztályok. Még kevésbé hisszük, hogy az ihletett költő a kollektivitás dalnoka; és legkevésbé, hogy a népdal nem individuális, hanem kollektív alkotás, tehát hogy „népköltészet" és „műköltészet" között lényegkülönbség van. Mégis, ez a hármas tévedés a magyar irodalom számára hatékonyabb volt minden igazságnál, és megint „igaz az, ami előrevisz".

10. Európa és a magyar szellem találkozása

A preromantikus évtizedek voltak a magyar irodalom újjászületésének pillanata. Ezt az újjászületést nem politikai okok, nem is a felvilágosodás térfoglalása, tehát racionális okok idézték elő, hanem ez volt az a történelmi pillanat, amikor a magyar szellem találkozott az európai szellemmel, új szintézisre jutottak a preromantikában, és ez által a szintézis által az európai kultúra éltető friss nedvei átjárták a magyar szellem szervezetét. A magyar kultúra mindig ilyen szintézisek útján teljesedett: a megújulást megelőző szintézis a reformáció-barokk kora volt, mely rövid időre egy magas színvonalú magyar-európai kultúrát teremtett: Balassi, Pázmány, Zrínyi, Gyöngyösi magyarságát.

Nem lehet eléggé hangsúlyozni, mennyire szintézisről, két erő organikus összetevődéséről, egyesüléséről van itt szó, nem pedig kulturális „behatásokról", „külföldi befolyásokról", mint ahogy a pozitív filológia terminológiája megfogalmazza. A pozitív filológia nem ismert más viszonylatot két kultúra között, mint a fölé- és alárendelés relációját, amikor az egyik ad és a másik kap, és vagy mindkettő megőrzi eredendő különvalóságát, vagy az egyik feladja egyéniségét, és beléolvad a másikba. Mi szintézisről beszélünk, mert

a mi kultúrafogalmunk fluktuáló, körvonalait változtató valami, a kultúrát nem az élőlényekhez hasonlatosnak képzeljük, mint ahogy a romantikus analógia tanította, hanem inkább olyannak, mint az emberi gondolat, mely határtalan, állandó mozgásban, alakváltozásban, elmúlásban és újjászületésben teljesedik. A szintézis, melyről beszélünk, gondolatok, lélekállapotok teremtő összetalálkozása: mint ahogy Szent István korában a harcias honfoglalók kifáradtsága, békevágya találkozott a keresztény Egyház békehirdetésével, és a nemzet áttért a „belterjes gazdálkodásra", amit az Egyház világi és lelki értelemben egyaránt megkívánt; mint ahogy Zrínyiben a végvári magyarság heroizmusa az olasz barokk hős-apoteózisával találkozott.

A pozitív filológia, éppen mert nem ismerte a szellemi szintézis fogalmát, hajlandó volt a magyar felújulást inkább autochton jelenségnek tekinteni, melyet kívülről jött befolyások éppen csak befolyásoltak. Elfelejtették, hogy ilyen autochton kultúrája egy nemzetnek sincs, amint már Arany János mély tekintete is látta: „hanem ha Angliát említjük, mely elzárt szigeti helyzeténél fogva némileg szintén önálló, alulról fölfelé irányzott fejlődést mutat, vagy legalább a kívülről vett hatás összeolvad az életteljes belső mozgalommal, oly üdvös harmóniában, hogy megmaradnak a valódi nemzeti költészet föltételei. A többi minden európai nemzetnél megszakad a magából fejlődés fonala; még ahol oly nagyszerűen indult is, mint a Nibelungok és Cid honában."[44]

A preromantikus gondolat, amint különböző országokon, gondolkodókon, költőkön keresztül korhangulattá teljesült, belső mivoltában mintegy hivatva volt arra, hogy a magyar szellemmel szintézisre jusson. A preromantika nem akart „hatni", tanítani, átadni, hanem felszabadítani; felszabadítani lelki rétegeket, melyek a nemzet legsajátabb sajátjai. A preromantika nem fejlődést, haladást posztulált, mint a felvilágosodás, hanem újjászületést, mint a misztika. Ennek az újjászületésnek az útját megmutatta ugyan, de olyképpen, hogy mégis mindenkinek magának kellett megjárnia: más nemzet múltját, más nemzet népköltészetét nem lehetett eltanulni; az ihlet nem uniformizál, mint a ráció. Azáltal pedig, hogy a kis nemzetek ön-

bizalmát visszaadta, erőt öntött beléjük, hogy a megújulás útját végigjárják.

Az európai szellem, az azelőtt gőgösen hódolatot követelő, most mintegy előzékenyen siet a magyar szellemmel való találkozásra. A preromantika kozmopolitikus, mint a kertje, „heureux qui connaît le cosmopolitisme littéraire", mondja Seb. Mercier, az első preromantikusok egyike. A kor vezető írói fajiságuk külön hangulatával nem színezik műveiket, nem nemzeti írók, hanem az egész Európa számára írnak. Így elsősorban maga Rousseau, aki tulajdonképpen nem tartozik egyik nagy nemzethez sem, a franciák szemében germán és a germánok szemében francia. Hasonlóképpen Osszián. „Sem túlságosan gaél, sem túlságosan angol nem lévén, nélkülözve a mély eredetiséget, mely a zsenit jellemzi, de ami elszigeteli a nagyság átkaként, Macpherson Európa számára látszott írni", mondja róla Van Tieghem.[45] Ugyanezt állapítja meg J. Texte Richardsonról, aki az egész európai irodalmat maga után vonta, míg nála sokkal kiválóbb honfitársai, Fielding és Smollet, alig jutnak át a csatornán.[46]

Eléggé paradox, hogy egy kozmopolita szellemi irány termékenyítette meg a nemzeti irodalmat. De nem első eset: a humanizmus is kozmopolita, sőt uniformizáló irány volt, mégis a benne rejlő életlendület a nemzeti irodalmakat ragadta magával. Balassi sosem írt volna magyarul, ha nem tud jól latinul, olaszul és németül. A kozmopolita műveltség, más nemzetek irodalmának ismerete kelti fel a nemzetek versengését.

A zárt francia klasszikus kultúra megbénította Európát éppen zártságánál fogva (mint a zárt görög kultúra a rómait): minthogy mint egyedül lehetséges viselte magát, és nem volt benne semmi kohezív vagy expanzív törekvés, a többi nemzet kultúrája nem juthatott vele organikus szintézisre, csak hódolattal átvehette. Ez történt Angliában, ahol a francia szellem Prokrusztész-ágyába törte száz éven át a tehetségeket.

A preromantikus szellem nyílt, befogadni kívánó és épp ezért expanzív természetű. A visszatérés hangulata, az enyészetromantika csodálatos gyorsasággal terjed el egész Európában. Ez a preromantikus gondolatnak csak a kezdete, az újjászületésnek mintegy elő-

feltétele. De maga a nemzeti gondolat és nemzeti irodalom újjászületése is bámulatos, kozmopolita egyszerreséggel ment végbe Európa valamennyi országában.

Így Magyarországon is.

11. A MAGYAR KULTÚRA VISZONYA EURÓPÁHOZ A XVIII. SZÁZADBAN

Nem is lehet azt mondani, hogy a preromantikus hullám, mely kozmopolita voltánál fogva nem volt egyik európai nemzet sajátsága sem, átlépte a magyar határokat. Hogy Magyarországon ugyanaz következett be, mint másutt, azért történt, mert a magyar szellem, amint az igen kisszámú választottakban még eleven volt, akkor még teljességgel hozzátartozott az európai szellemhez, és mint rész átélte azt, ami az egészben végbement.

Azokban a kevesekben, akik a XVIII. században Magyarországon szellemi dolgokkal foglalkoztak, az európai kulturális egységhez való tartozás tudata sokkal erősebben élt, mint pl. napjaink intellektueljeiben. Az akkori Magyarországnak nemcsak autochton, de saját, autonóm kultúrája sem volt; ellenben papjai és főurai igen magas európai kultúra részesei voltak.[47] Ennek a kultúrának a vehikuluma elsősorban a latin nyelv volt, a magyarság második anyanyelve. A latin nyelv a régiségben óriási áldás volt a kis nemzetek számára: nálunk is nagy latin nyelvű irodalom fejlődött ki, mellyel részt vehettünk Európa közös kultúrájában.

A latin nyelv uralma megmarad a XVIII. században is, mikor a nyugati országokban már átengedte a helyét a nemzeti nyelveknek, és rajtunk kívül csak szomszédaink ragaszkodnak a deákhoz, az osztrákok és a lengyelek. Most a latin nyelvet elsősorban a nehézkedés ereje, a magyarság keleti élettempója rögzíti; minálunk minden lassabban történik. „Az 1790-i országgyűlés XVI. t.-cikkében a gyűlölt némettel, mint *lingua peregriná*-val még a kegyelet és a szeretet simogató hangján állította szembe az idioma latinum-ot, melyet nem érzett idegennek."[48] De több is van ebben a rögzítésben, mint a

magyar nemesség vele született konzervativizmusa: az Európához való ragaszkodás ősi tradíciója. Nyilvánvaló lesz ez a reformországgyűléseken, ahol két szenvedélyes párt vív a magyar vagy a latin nyelvért. A későbbi történetírás, melyet a már diadalra jutott romantikus szellem, az Európától függetlenült autonóm kultúra inspirált, igen mostohán bánt a latin nyelv védelmezőivel. Holott ezek közt is voltak mélyen érző hazafiak, csak éppen azt hitték, hogy a latin nyelv elhagyása által Magyarország elszakad az európai szellemi közösségtől és ezáltal a kultúrától. Álláspontjukat igen szépen megfogalmazza az 1807-es országgyűlés diáriuma: „Mindeddig annyiban szerencsések voltunk, hogy deák nyelven a többi nemzetekkel is érintkezhettünk. Bár minden nemzetek egy nyelven beszéllenének. Nekünk különösen kár lészen, ha elfelejtjük azon nyelvet, a mely által eddig a pallérozottabb nemzetekhez hasonlíthattunk. E nélkül elrekesztjük magunkat a többi európai nemzetek társaságától, és vissza megyünk oda, ahol Szent István ideje előtt voltunk."[49] A tévedésük csak annyi volt, mintha valaki ma azon búsul, hogy Temesvári Pelbárt, Janus Pannonius és Dudith András miért nem írtak magyarul, miért nem virágzott fel nemzeti irodalmunk már az ő idejükben? Nem vették észre, hogy Dudith óta az európai kultúrideál, sőt az európaiság ideálja megváltozott; akkor a latinul író volt európai színvonalon, most a nemzeti nyelven író; 1807-ben latin Európa, humanisztikus Európa már nem volt; romantikus Európa volt.

Hogy a felújulás előtti magyar kultúra mily organikusan Európához tartozott, azt a legkonkrétabb módon akkor látjuk, ha a legközelebbi európai kultúrával, az osztrákkal szemben elfoglalt attitűdjét vizsgáljuk, amit most már minden kurucos elfogultság nélkül tehetünk.

A XVIII. század második felében a kuruc szellem igen kis mértékben élhetett csak a magyar szellemi osztályokban. Ausztriával a lojálisan szeretett uralkodó személye szoros kapcsolatot teremtett, és Magyarországnak nem lévén nagy városai, Bécs volt a tulajdonképpeni metropolis, ahonnan minden városias civilizáció és minden megújító kulturális mozgalom ki kellett hogy induljon. Bécs ébresz-

tette önmagára Bessenyeit is, amint lelkes szavakkal írja ő maga német regénye előszavában.[50]

A politikai kapcsolatnál még erősebb volt az, mely a két ország közös szellemtörténetében gyökerezett. Ausztriának és Magyarországnak közös múltja a barokk, melynek intenzív átélése bizonyos fokig elválasztja Ausztriát a német szellemközösségtől. Talán nem túlzás azt mondani, hogy Magyarország és Ausztria „történelmi levegője" a barokk: mindkét országban túlnyomóan barokk stílusúak a büszkén őrzött, történelmi hangulatot felkeltő templomok, kastélyok, képek és oszlopok. A barokk volt mindkét ország heroikus és romaneszk időszaka, hová a későbbi fantázia legtöbbször visszatér ihletésért: a török elleni harcok, kuruc-labanc küzdelmek minálunk, a vallási háborúk, az ellenreformáció Ausztriában.[51]

A felújulás pillanatában a barokk kétféleképp eleven még mindkét országban: először is az intenzív latin műveltségben, melyet Ausztriában is, mint nálunk, a szerzetesiskolák buzgalommal ápoltak. A felújulás Ausztriában is virágzó latin költészetet talál, melynek művelői közül Denis és Alxinger az osztrák felújulásban nevezetes szerepet játszanak, mint nálunk Baróti Szabó vagy Virág.

A másik barokk maradvány az olasz barokk kultúra hagyománya. Bécs, szellemiségének legmagasabb szintjén, olaszos város: költője Metastasio és festője Canaletto. A Habsburg-udvar olaszos műveltségű. Az olaszos barokk jelenti Ausztria számára mintegy a nemzeti hagyományt, melytől a németes újítók sem akarnak teljesen elszakadni.[52]

Minálunk a régiség két legközelebb álló nagyja, Zrínyi és Gyöngyösi, kik példájukkal ihlették a felújulás költőit, ugyancsak az olasz barokkal való szintézis emlékét őrizték meg; Magyarországon Tasso sokkal elevenebb értéket jelentett, mint máshol; szinte nemzeti múltunk egy darabját.[53] A költő, ki a felújulást közvetlenül megelőzte, Faludi Ferenc, ugyancsak olasz barokk kultúrán nőtt fel.

Mindezzel csak azt kívántuk éreztetni, mennyire bizonytalanok, elmosódók, átléphetők voltak Magyarország és Ausztria szellemi határai ebben a korban; Ausztria viszont Németország felé volt nyitva. Ugyanaz a nemzeti felújulás, ami Németországban Klopstock-

kal, majd Herderrel beállt, szükségképpen az osztrák irodalom megújulását jelentette, hisz az osztrák irodalom német irodalom volt. Az osztrák irodalom megújulása viszont bizonyos fokig a magyar irodalom megújulását is jelenti. A preromantika és a magyar szellem egymáshoz való viszonyában nincs „kulturális behatás", nem oltottak be idegen oltványt a magyar fába, hanem a magyar fa önmagából új ágat fakasztott, mikor ugyanazok az esők verték, napok sütötték, mint európai testvéreit.

12. Preromantika és magyar fajiság

Az európai kultúrával való szellemi közösség még nem zárja ki, hogy a kultúra alanyát, a magyar lelket, vérmérsékletében, fajiságában, világok ne válasszák el a többi európai nemzet lelkétől. A magyar nem reagált az európai kultúra valamennyi mozzanatára; voltak, melyek teljesen nyomtalanul múltak el felette; miért éppen erre reagált? Fel kell vetnünk ezt a kérdést is: vajon a magyar lélek hogyan állott készen a priori a preromantikával való találkozásra?

Nehéz és bizonytalan dolog erre a kérdésre feleletet adni, mert olyan objektiválhatatlan, körül nem vonalozható fogalmakkal kell dolgoznunk, mint a fajiság és a romantika. Intuíciós úton azt hinnők, hogy a romantika megfelel a magyar faji karakternek. A XIX. század romantikus mozzanatai azonban mit sem bizonyítanak; ebben a században valamennyi nemzet romantikus volt.

Beszélhetnénk talán arról, hogy a magyar történelem nem mutat klasszikus nagyokat, akik életükben és fennmaradó művükben egyaránt zártak és teljesek, mint a franciák Szent Lajosa és XIV. Lajosa, mint az angol Erzsébet, vagy mint a nagy pápák. A mi históriánk legendás nagyjai céltalan héroszok, mint Nagy Lajos, vakmerő condottierek, mint Mátyás, nagy illuzionisták, kiknek műve szétfoszlik álomként a reggeli fényben; mártírok, mint az idősebb Zrínyi, félbemaradt ígéretek, mint a fiatalabb; kényszerű lázadók, mint Rákóczi Ferenc; a magyar történelem csupa töredékből áll, mint egy nagy romantikus költő hagyatéka. Beszélhetnénk a magyar lélek nagy ön-

ellentmondásairól, mely históriánkat „visszavonások" lajstromává teszi; beszélhetnénk arról számos példával, hogy a magyar elmealkat, bölcs józansága dacára, mily távol áll a realitástól; beszélhetnénk arról, hogy a magyar szellem nem plasztikus, nem épít, fest és farag, hanem zenében és költészetben teljesedik, mint a romantika; beszélhetnénk a szalmaláng-temperamentum természetes impresszionizmusáról; és hogy miért nem viszik semmire a magyarok Amerikában. És beszélhetnénk mindenről, amiről csak beszélni szokás, ha magyarokról, magyar sorsról van szó, és mindenben fellelhetnők a romantikát.

De mindez nem vezet semmire: két ilyen bizonytalan és tetszés szerint tágítható fogalomnak, mint magyarság és romantika, egymás fedő részeit keresni mindig csak fogalmak játéka marad.

De talán több játéknál, és bizonyos fokig tényszerű, ha csak annyit próbálunk bizonyítani, hogy nem a romantikus, hanem a preromantikus szellem megfelelt a magyar fajiság állapotának abban a történelmi pillanatban, mikor találkoztak, vagy még inkább szűkítve köreinket: a preromantikus regresszió megfelelt a magyar köznemesség akkori életformájának.

A magyar kisnemesség, tehát az a társadalmi osztály, mely a felújulással uralomra jut az irodalomban, hogy a Reformmal uralomra jusson a politikában, a XVIII. század folyamán valósággal rousseau-i életet él. Ez nem regresszió nála, hanem a progresszió hiánya; nem „már itt tart", hanem „még itt tart"; rögzített egy ősibb állapotot, melyhez a rousseau-ista francia vagy angol vissza szeretne térni; a számára természetes az, ami annak ideál; mondjuk ki nyíltan: egy kicsit még „bennszülött" és „ősatya".

A magyar falusi nemesség fölött csaknem nyomtalanul múltak el az udvari kultúra századai. Nem kellett arra ráeszmélnie, hogy helye szűkre van kimérve egy kis kozmoszban, az udvarban vagy az államban; nem kellett felépítenie egy önuralommal gyötrő, udvari, civilizációs etikát, mely a szűkre kimért hely dinamikájához alkalmazkodik;[54] nem kellett megállnia széles gesztusa közepén attól való féltében, hogy szomszédját orron üti, szomszédja messze volt, és ha orron is ütötte, az sem volt nagyobb baj. Szabad volt és ösz-

tönös, mint a középkorban. A maga földjén patriarchális, feltétlen úr és a maga földjén nemigen ment túl, mert nem tudta elviselni azt az érzést, hogy nem feltétlen úr. „Az ilyen falusi nemesnek – mondja Grünwald – sejtelme sincs azokról a korlátokról, melyekkel a rendezett viszonyok s magasabb civilizáció körülveszik az embert, s akadályozzák szabad mozgásában. Innen ered az a tömérdek összeütközés, melybe a falusi nemesember egy fegyelmezettebb társadalom szabályaival jut, ha valamely városba vagy éppen Bécsbe került, ahol még rendőrség is van, amelynek emlékét számtalan jellemző anekdota tartotta fenn."[55]

Szabadságszeretete a magyar nemest tökéletesen elszigeteli. Nehogy tetteiben, úr voltának érzésében korlátozva legyen, nem lépi át megyéje határait, az országhatárról nem is beszélve. Az idegen dolgokat bizalmatlanul fogadja; külföldi civilizáció alig szállingózik be a hasznavehetetlen magyar utakon. Így áll elő a paradox helyzet, hogy a magyar intellektuel, aki Bécsbe kerül, mint Bessenyei vagy Kazinczy, a Bécsben élő magyar mágnás, oly tökéletesen „európai" tud lenni, mint a mai magyarok közül senki sem, mert nem gátolja asszimilációját egy hazulról magával hozott kultúra; viszont az itthon maradott mintha egy preromantikus szigeten lakna a melodramatikus óceánban. Izoláltságának a tudata a vérébe átmegy, büszkeségévé válik, és lassankint magyar véreivel szemben is elszigeteli: zárkózott és büszke. Ez az izoláció is a preromantikus lélekkel rokon, az irodalmi megújulással tudatosodik, és magyar preromantika, majd magyar romantika legfőbb színezője lesz.

A magyar nemes műveltsége vagy műveletlensége szintén ideális preromantikus szempontból. A racionalista, filozofikus, spekuláló és kételkedő kultúrát hírből sem ismeri; világlátása még teljesen problémán inneni. Montaigne és Descartes a számára sosem éltek. De olvasgatja a latin klasszikusokat, és ha kálvinista, a bibliát: a költészet legnagyobbszerű mintáit, és lelke őszinte, reflexiótlan üdülést talál bennük. Tehát a herderi primitív emberhez hasonlatos, aki a költészeten át közelíti meg, közvetlen intuícióval, a dolgok lényegét.

Mint a herderi népben, a magyar nemességben is, tunyasága mélyén, heroikus ábrándok rejtőznek, és időnként céltalan virtusko-

dásban tombolják ki magukat. Nem harcolnak immár, nem is tudják a modern harcot állni, de mégis minden idegszálukkal katonák, és a virtus, az erkölcsi érték, a bátorsággal egyértelmű. Ideáljuk a német Sturm und Drang, a Herder-tanítványok ideáljával közeli rokon: Benyovszky Móricról, Rontó Páltól János vitézig megannyi Kraftgenie, és az idősebb Wesselényi vad és mégis vonzó alakja, amint Kemény Zsigmond tanulmányából kibontakozik, egy Klinger-regény hőse lehetne.

Mindezek a vonások, melyekkel a magyar nemest jellemeztük, infantilis vonások voltaképp. A korlátlan szabadság vágyában a gyermeki omnipotencia emléke őrződött meg: a gyermek az, aki azt teszi, amit akar.[56] Az izoláció is talán a gyermek idegen szembenállása a nagyok világával, mely az ő szemében oly értelmetlen gyötrelmekkel teljes. Hogy a kultúra a számára a költészettel egyértelmű, Platónt juttatja az ember eszébe, aki a költészet feladatát kisgyermekek fantáziájának a fejlesztésére redukálta. És heroizmusuk is az egészséges gyermeké, aki játék közben érzi, hogy még nagy feladatok várnak rá.

Az infantilis jelleget természetesen nem érezzük a nemesség nagy reprezentánsaiban, de annál inkább a mulatságos figurákban, a Mokány Berci-típus számtalan képviselőjében. Éppen ezért nem lehet erre a típusra haragudni, ezért őriznek meg valami bájt minden otrombaságukban is; nem lehet mást mondani rájuk, mint hogy *gyerekesek*. A típus első képviselője, Pontyi, sokáig élt a magyar színpadon, és furcsa iróniaképp nem mint komikus figura, hanem mint „igaz magyar fi";[57] így titulálta a darab nem Bessenyeitől eredő alcíme. A magyar publikum elmaradt ízlése sajátosképpen találkozott itt a preromantika „legmodernebb" ízlésével (mint mainapság azok, akik pl. Ibsent még nem szeretik, és már nem szeretik); Pontyi preromantikus szempontból sem mulatságos alak: derék bennszülött. A preromantika leglényegesebb mozzanataként éppen az infantilis állapothoz való regressziót ismertük meg.

Így történt, hogy a magyar lélek örömmel fogadta a preromantikát, míg a klasszikus kultúra elől izolálta magát. A preromantika nem támadta meg a magyar nemest önérzetében, sőt éppen hogy

megnövelte önérzetét, mert tulajdonságait: szabadságszeretetét, izoláltságát, költői és csekély kultúráját, heroizmusát és gyermekiességét legfőbb értéknek mondotta. Európa és a magyar nemes egy pillanatig egy ideál felé haladtak; kellett, hogy ez legyen a magyar megújulás misztikus pillanata.

13. A FRANCIÁS ISKOLA. ÁNYOS PÁL: AZ ENYÉSZETVÁGY BEVONULÁSA A MAGYAR LÍRÁBA

Bessenyei[58] és a franciás iskola nem nevezhető preromantikusnak; gondolati tartalomban a francia felvilágosodásból indul ki, formája pedig a régi magyar forma. De Bessenyei sem független a korhangulattól; hogy egyéniségében mennyire nem volt az, már érintettük; nem független drámáiban, leginkább irodalmi jellegű és értékű műveiben sem. Első drámája még a klasszicizmus absztrakt, francia Görögországában játszódik; de második és harmadik drámájával már a kor múltba forduló tendenciájának hódol, témáért visszanyúl a magyar őskorba: Attila és Buda harcához és a magyar hőskorba, Hunyadi Lászlóhoz, mindkét művével tárgytörténetünknek egy-egy fontos fejezetét nyitva meg. Ezekben a drámákban egyébként semmi preromantikus nincsen, de a tárgyválasztás mutatja, hogy Bessenyei is megérezte: magyar földre nem lehet a klasszikus francia drámát átplántálni, itt csak a nemzeti múltba való regresszió jövőképes.

Ugyanilyen helyes megérzés vezette, mikor Pontyit felléptette a *Philosophus* absztrakt szalonlevegőjében. A *Philosophus* mintája[59] valószínűen nem a klasszikus francia vagy német franciautánzó vígjáték, hanem inkább a comédie larmoyante, tehát a preromantika színpadi reprezentánsa.[60]

A francia iskola egyetlen igazi költője Ányos Pál volt, akit a franciás iskolához nem fűzött semmiféle franciásság, csak személyes kapcsolatok és a régies forma. Egész egyénisége mintegy azt bizonyítja, hogy az új stílustörekvésnek, ha igazi lírai hangokat akart találni, szakítania kellett klasszicizmussal és felvilágosodással, és a

preromantikához kellett csatlakoznia. Hogy ő az első preromantikus költő irodalmunkban, ahhoz nem fér kétség; jóformán ő az egyetlen, kinek nevéhez az irodalomtörténet már eddig is hozzáfűzte a preromantikus jelzőt.[61] Fontossága nem is tehetségében vagy hatásában, hanem évszámszerű elsőségében áll: ő a korfordulat első kétségbevonhatatlan dokumentációja.

Pap belső hivatás nélkül, tudatosan „meghasonlott lélek", vívódásainak betegsége, közeledő halála még sötétebb színezetet ad: líráját, melyben gyötrött belső életét kifejezi, szentimentálisnak szokták nevezni; ő vezette be líránkba a rousseau-i regressziót, az enyészetromantika formájában. Megtalálhatjuk nála a regresszió valamennyi fokát; a természet nyugodalmas szabadságához való retrogradálást:

Ó boldog szabadság erdők közepében,
A hol kiki bátran sírhat keservében,
Nem úgy, mint halandó társaink ölében,
Kiknek kegyetlenség lakozik szívében![62]

Mily furcsa Gyöngyösi nyelvén ez a rousseau-i érzés, melyben már a mai ember sorsa, a modern magányosság latensen benne búsong! – Azután a természet is csak szimbóluma lesz a költő érzésének, az egy érzésnek, a közeledő enyészetnek. Thomson iskolájának áhítatos melankóliájával festegeti a halandók kis világát, természetes egyszerű emberekét, kik között talán élni szeretne:

Az izzadó munkás vissza tér mívéről,
Tsekély eledelét eszi tűzhelyéről,
A szomjas tsötsömős tsügg mellyén anyjának,
S kapálódzva örül kis vatsorájának.
(A lenyugvó naphoz)[63]

Itt a mulatságosan régies és esetlen sorokban képek vannak, melyek akkor az egész újjászülető európai irodalmat ihlették: a naplemente átmeneti fényében a világ idillikus pillanata, a nagy hazatérés, melyre aztán ráhull a szomorú éjszaka. Ányos is, korának igaz fia,

csak azért idézi fel a munkás, a tsötsömős, majd a juhász és a pásztor képeit, hogy a mulandóságot társítsa hozzájuk, és a vers mélyről jött, nem esetlen, halált borzongó sorokkal záródik:

Az elfolyt patakok már vissza nem térnek,
Vén, kiszárodt tölgyfák nyárt soha nem érnek;
Úgy, ha elaluszik életünk világa,
Többet fel nem derül – mert a sír elzárja.[64]

Elmerülve abban a világban, hol az enyészetfantáziák laknak, ő találkozik elsőül a preromantikus mitológiával, ő honosítja meg a visszatérő lelkeket a magyar irodalomban. A preromantikus kísértetteket általában arról lehet megismerni, hogy a legkisebb mértékben sem ijesztőek, nem jönnek szörnyű csodákat revelálni, mint Hamlet apja, bosszúálló jövendőket jósolni, mint az Ahnfrau; ezek a kísértetek a meghalt szeretettek árnyai, akik mintegy engedélyt kapnak bizonyos előírt órákban, hogy meglátogassák az ittmaradtakat; halvány, kisírt, de jóindulatú jövevények, kik azért jönnek, hogy vigasztalják az érettük búsulókat, „hogy töltse szívedet érzékeny vigasság",[65] amint Ányos Pál Titkos Polyxénája mondja. Vagy egy másik versében:

S a szomorú holdnak bágyadt világára
Könnyes szemmel nézek haldokló lángjára,
Akkor hallok szomszéd toronyban huhogni,
S egy fehér árnyékot mellettem suhogni.
Ó tudom, hogy tiéd! – Te jössz barátodhoz.
(Érzékenységeim egy kedves atyámfia időnek előtte történt halálán.)[66]

A bagolyhuhogás, árny suhogása semmiféle megdöbbenést nem vált ki belőle; megszokta, és éjfél felé várja is már. Ebben a furcsa flegmában roppant frappánsan fejeződik ki a preromantikus lélek: számára ugyanis a kísértet egy vágykép, megjelenése nem váratlan borzalom, hanem örökké égő kívánság teljesedése, egyesülés a ha-

lottak birodalmával, kísértet és élő meghitt beszélgetése nem más, mint az élet-halál antitézis feloldódása az általános enyészet hullámain. A végső regresszióig eljutott preromantikus titkos vágya: kísértet szeretne lenni maga is, test nélkül, aktivitás nélkül létező.

A regresszióban lévő ember számára lassanként az egész világ kísértetivé lesz: minden tárgyhoz hozzálátja képzelete annak az elmúlását, a kísértet voltát is. Ányos, amikor az egyetem tiszteletére ír ódát, *A szép tudományoknak áldozott versek* címen, azt is így kezdi:

Láttam tegnap Fébust tűnő világával,
Láttam haldoklani kezdő sugarával,
Estvélyi felhőkről láttam bágyodtságát,
Mellyekre festette végső pirosságát.
S midőn így szemlélném, elaludt szememből,
Ó hány sóhajtások követték szívemből.[67]

Ányos Pál olyan érzéskomplexumot, olyan világlátást fejez ki lírájában, mely addig idegen volt a magyar földön. Ha világlátása nem ilyen modern, nem ennyire a preromantikus kor hangulatával egyező, talán nem is gondolt volna rá, hogy magyarul verseljen, hanem pap lévén, évszázados hagyományokat követve, latin költő lett volna; sokkal természetesebb lett volna az ő miliőjében, hogy latinul írjon. De új életérzésével Ányos Pál akarva sem lehetett volna már latin költő: nem tudta volna kifejezni azt. A humanista költészet új expressziók megteremtésére már nem hordozott elég vitalitást magában; csak a meglévő, a klasszikusoktól örökölt formulák újrafelhasználásából állott, az új latin költészet megannyi variációja az ókoriak által megadott témák fölött. Az új életérzés számára Ányos a latin költészet kincstárában nem talált volna formulákat. A mulandóság a nagy latinokat is foglalkoztatta ugyan, de valahogy az érzelmi asszociációk, a látás módja egészen más volt, és ennek következtében más volt a jelzők, a képek szóhangulata is: ki lehetett volna hatalmas latin amplitúdóval fejezni minden dolog mulandóságát, de ez a vers szükségképpen vízesések nagy aláömlésére emlékeztetett volna, nem kis holdvilágos preromantikus patakokra, nem le-

hetett volna latinul elmondani a „bágyadtságot", a sóhajtásokat, és főképp a jóindulatú kísértetek számára nem találtatott volna latin formula. A preromantikus életérzés elkerülhetetlenül a nemzeti nyelvhez volt kötve; még ha az a nyelv oly primitív és esetlen is volt, mint Ányos nyelve, akkor is, érintetlen, tabula rasa voltával, sokkal alkalmasabb volt a modern életérzés kifejezésére, semmint a latin, melynek minden szava, évezredes tradíciók beléivódása folytán, már egy meglévő költői értelmet hordozott, és csak egy értelmet, melyen nem lehetett változtatni. Ily módon tette a preromantikus életérzés, az enyészet-hangulat Ányos Pált nemzeti költővé.

Brunetière azt tanította, hogy ha meg akarjuk ismerni egy költő értékét, meg kell vizsgálnunk, mit mondott a szerelemről, a természetről és a halálról. Ha ezt a kissé naiv receptet követve, a lírai költészetet erre a hármas témakörre feltagolva vizsgálnók, azt kellene észrevennünk, hogy a magyar lírikusok a felújulást követő évtizedekben, Ányos Páltól mintegy 1830-ig, a halál költészetével foglalkoztak legszívesebben. A sír nyugalmáról szóló vers ebben a korban oly gyakori, annyira minden költőnek „keze ügyébe eső", annyira a vers alapsémája, mint Petőfi után a hazáról és a szőke kislányról szóló versek, mint Ady után a végzetes, démoni szerelemről szólók. A preromantikus sírformula minálunk akkor is tartja magát, mikor külföldön már rég feledésbe merült; minálunk mintegy a nemzeti költészet tartozékává lett. Vörösmarty mint sírköltő kezdi, és Petőfi első költői tette, hogy cipruslombokat rak Etelka sírjára. Ilyen messzire hat ki az Ányossal kezdődő lendület ereje: *a sírköltemények voltak az első magyar versek, amelyeket csak magyarul lehetett megírni*, a felújulás első lírai fegyvertényei; ezért válik ez a versséma évtizedekre a nemzeti költészetnek mintegy alaphangjává. Hogy olyan új lelki tartalmakat adott, melyeket csak a költő legsajátabb nyelvén, csak a honi nyelven lehetett kimondani, ebben áll a szentimentálisnak mondott Ányos Pálnak és a benne először megjelent preromantikus szellemnek egyik legfontosabb jelentősége a magyar szellem felújulásában.

Ányos Pál a maga korában politikai költeményéről volt nevezetes: a *Kalapos Király*-ról, melyben II. Józsefet ostorozta. II. József ellenszenves volt a magyar köznemesség szemében, mert megtámadta jogait, hagyományait és még ennél is sokkal többet: az életformáját, a magyar nemes ősi romantikáját, az izolációt, a szabadságot. II. József ki akarta ragadni erőszakosan Magyarországot a rousseau-i boldog primitívségből, rendezett, fegyelmezett, felvilágosult országot akart belőle formálni; ez a magyarázata annak, hogy míg a nemesség lelkesedett Mária Teréziáért, aki az országot gazdaságilag megbénította, minden hatalmat kiragadott a magyarok kezéből, de a vármegyék patriarchális önelégültségét nem bántotta, addig II. Józsefet gyűlölte, mert megmérette a magyar földeket és számszerű, racionális ténnyé változtatta a Birtok ősi, irracionális organizmusát. Gyűlölte, nem, mert idegen levegőt hozott a magyar földre (nincs nép, mely a régi magyarnál türelmesebb lett volna az idegennel szemben), hanem mert olyan levegőt hozott be, amelyben a magyarok nem tudtak lélegzeni: a felvilágosodás, a gondolatrendszerek, ideológián alapuló intézmények ritkás és csírátlan levegőjét. II. Józsefben meggyűlölték a felvilágosodást.

Nem véletlen, hogy elsőül Ányos Pál, a különben oly szelíd pap, az enyészetábrándok beteg énekese emelte fel feddő szavát. Külföldön is a preromantika, az enyészet birodalmába visszatértek hangja volt az első tiltakozás a racionalizmus ellen. A középkori mondában a bráhminok Nagy Sándortól halhatatlanságot kértek. „Nem adhatok olyant, ami nekem sincs", felelte a király. „Hogyan?", kérdezték a bráhminok, „hát ha te is meghalsz, mint mi, miért fáradozol hadjáratokban, hiszen neved úgy is el fog enyészni, és minek építesz városokat, melyek porba fognak omolni?" Ilyenfajta reakcióval fordul a preromantika a felvilágosult optimizmus felé. Miért mindez a lárma és zavar a sírkeresztek örök árnyékában?

A magyart fatalista vére amúgy is predesztinálta erre a kérdésre. A magyarság reakciója II. Józseffel szemben tehát megint egybeesik az általános európai reakcióval a felvilágosodás ellen, és ez az álta-

lános reakció, a preromantika szolgáltat neki fegyvereket. Ez a szellemtörténeti háttere a felújulás egy másik kiindulópontjának, a magyaros iskolának.

A magyaros iskola annyiban magyaros, hogy a régebbi magyar költészet formakincséből táplálkozik, és hogy ezt a tradicionalizmust tudatosan szembeállítja a többi törekvéssel; egyébként éppoly kevéssé autochton, éppannyira német–osztrák eredetű pozitív filológiai szempontból, éppannyira preromantikus szellemtörténeti szempontból, mint a többi iskola.[68]

Az is hozzátartozik a magyaros iskola megértéséhez, hogy két vezére, Gvadányi és Dugonics, nem voltak magyar származásúak. Újabb irodalmunkban ők az első képviselői az „asszimilálódott" magyar típusának, mely Petőfivel oly döntő szerepre volt hivatva. Valami néplélektani törvény következtében az asszimilálódó idegen mindig a faj legerősebben kihangsúlyozott képviselőihez igyekszik alkalmazkodni; az idegenből lett magyar (régi megállapítás) magyarosabb az eredeti magyarnál, és nagyobb véleménye van a magyarságról. Itt kell Gvadányi és Dugonics extrém „magyarságának" individuálpszichológiai gyökereit keresni.[69]

Gróf Gvadányi Józsefnek csak egy műve jön itt számításba, a *Falusi nótárius*. A *Falusi nótárius* hozzátartozik a felújuláshoz, dacos, harcias, inspiráló magyarossága által. Ismeretes, hogy filológiailag a *Falusi nótárius* mintaképét egy osztrák–német költőnek, J. Richternek *Eipeldauer Briefe* című munkájában szokás látni. Akár tény ez, akár nem, kétségtelen a *Falusi nótárius* rokonsága azzal a német műfajjal, melybe az *Eipeldauer Briefe* is beletartozik. Ez a műfaj egyike azoknak a jelenségeknek, melyekben a barokk, átívelve a klasszicizmuson, a romantikába nyúlik. A német barokk költészetnek az egyik legfontosabb műfaja a franciás divatot, az „à la mode" bolondságokat ostorozó szatíra, mely Moscherosch és Lauremberg műveiben éri el tetőfokát. Ezek a szatírák igen sok olyan elemet tartalmaznak, mely a preromantikával visszatér: a francia–német antitézis náluk már azonos a civilizáció-természet antitézissel: a francia a konvenciók rabja, a régi német a természetes józan ész képviselője. Ez az antitézis az egész német preromantikában általános:

hogy csak a legfontosabb példát említsük: Klopstock *Hermann*-trilógiája.

A *Nótárius* nem azonos a felvilágosodás regényeinek távolról jött idegenjeivel, akik megmosolyogják az európaiak vagy általában az emberek furcsa szokásait: nem azonos Gulliverrel Liliput-Angliában, nem azonos Micromegassal, a Montesquieu perzsáival. Ő nem mosolyog, mint ezek, hanem felháborodik. Mert ő nem a felvilágosodás szemszögéből ítéli el a különb-különb hóbortokat, hanem a magyar hagyományok buzogányával döngeti a korcs utódokat. A nótárius Mátyás palotáját megnézni jött Budára, és fájdalmasan nem találja azt; ebben a kitűnő szimbólumban fejezi ki a költő, amit különben expressis verbis is folyton hangsúlyoz, hogy egy régi szebb világhoz mérve, értéktelen a korabeli magyar világ. Ez a visszaforduló, múltat kereső vonás elválasztja a *Nótárius*-t a felvilágosodástól és barokkal és romantikával köti össze.

Dugonics a múlt-jelen (annyi mint természet-konvenció) antitézist tudatosabban öntötte formába; mégpedig, miután a magyar múltra vonatkozó ismeretei igen hiányosak voltak, teremtett egy magyar múltat a maga használatára, a kor ahisztorikus aggálytalanságával, a történelmi levegőt onnan vette, ahonnan éppen vehette. Egész működése összefügg azzal a múltba forduló kordivattal, mely Lelandtól és Walpole-tól indul ki, és a gothic novelt és a történelmi melodrámát megteremtette. Nehéz megállapítani, hogy Dugonicsot múltba fordulása vezette a gothic novelhez, vagy a gothic novel vezette a múlthoz, valószínűleg mind a kettő igaz. Benne a preromantikus múltelképzelés és a specifikus magyar múlthoz ragaszkodás szintézisre jutottak, ebben áll Dugonics legnagyobb fontossága.

Ismeretes, hogy Dugonicsnak mennyire nem volt egyéni invenciója; azt hisszük, idővel valamennyi művéről kimutatható lesz, hogy német minta után dolgozott, és hogy valamennyi német mintája egyazon szellemtörténeti régióból, a lovagregények és melodrámák vidékéről származik. Három színművének mintáját Heinrich Gusztáv kimutatta;[70] a negyedikről, az *Etelka Karjelben*-ről azt tartják, hogy Shakespeare *Vihar*-ja nyomán készült. Ez azonban teljesen valószínűtlen. Nincs közöttük más hasonlóság, mint hogy mind a

kettő lakatlan szigeten játszódik; és a többi színmű alapján nem tudjuk Dugonicsról elképzelni, hogy mást mindent ő maga talált volna ki. Különben is a „lakatlan sziget" egy egész alfajt jelent a melodrámában, lakatlan szigeten játszódó színművek és regények száma ebben a korban légió, hiszen a rousseau-i tendencia legfőbb szimbóluma a sziget; ezekben a darabokban a kor ízlésének megfelelően éppoly félreértéses történetek játszódnak le, mint Dugonics darabjában; nincs semmi ok sem, hogy ennek a darabnak mintáját ne a korabeli melodrámák közt keressük.

Legfontosabb számunkra az *Etelka* eredetének kérdése. Császár Elemér megállapítása szerint „eredete ugyan még nincs kiderítve, de annyi bizonyos, hogy mintaképét nem Barclay *Argenis*-ében kell keresni. Az *Argenis* csak azt a gondolatot szolgáltatta a szerzőnek, hogy a költött cselekvényt politikai tendencia szolgálatába állítsa, a valódi forrás valamilyen német szentimentális regény lehetett, melynek meséjét Dugonics éppúgy elmagyarosította, mint később a drámáiét".[71]

Annyi kétségtelen, hogy az *Etelka* forrását is a lovagregények közt kell keresni, tehát az alsó irodalomban. Dugonicsot mindig az alsó irodalom inspirálta, és ő maga is alsó irodalom: a könyvolvasó publikum alacsonyabb rétegéhez alkalmazkodik. Dugonics csodálatosan tehetségtelen volt; jóformán fogalma sem volt arról, hogy hogy kell írni, az írói technika legelemibb szabályait sem ismerte. Hatalmas szellemtörténeti jelentősége éppen ebben áll; mert ez magyarázza meg óriási sikerét és hatását, az újabb magyar irodalom első könyvsikerét. A felújulás költői általában exkluzív költészetet műveltek, mely a közönséget hidegen hagyta. Dugonics, a ponyvától nem nagyon távol álló regényeivel, a preromantikus múltba fordulást, ezt a magyar irodalmat megújító fordulatot bevitte a közönség rétegeibe. Megalapított egy nemzeti ponyvairodalmat, egy magasabb rendű, tendenciáiban nemes, alsóbb irodalmat, mely a magyar színpad kezdeti korában uralkodott a magyar színpadon, és a könyvtermelésben nagy szerepet játszott. Ő és követői olyan irányban nevelték a kor ízlését, hogy az irodalmi művektől feltétlenül megköveteltek bizonyos, esetleg hamis, magyar történelmi ízt; a magyar

történelem glorifikálása éppoly kötelességévé vált az akkori irodalomnak, mint ma az amerikai filmtől elvárja amerikai közönsége „to glorify our women", hogy glorifikálja az amerikai nőt.

Ez a korízlés, minden csodálatos naivságával és tudatlanságával együtt, végtelenül áldásos volt a magyar irodalomra. Külföldön is a lovagregény iránya lett nagy művek inspirátora, mint a *Götz von Berlichingen*-nek és az *Urfaust*-nak. Nálunk is a Dugonics nyomában növekvő múltirodalom készítette elő a magyar romantika legdicsőségesebb alkotásainak, Vörösmarty eposzainak, a *Bánk bán*-nak, az egész magyar romantika történelmiségének az útját: közönséget nevelt, és a közönség írókat nevelt magának.

De Dugonics érdeme nemcsak a preromantikus múltba fordulás beleplántálása a magyar irodalmi tudatba: a másik herderi gondolatot, a népi gyökerekhez való visszatérést is ő valósította meg elsőnek. Bizonyára minden *Etelka*-olvasót az döbbent meg legjobban, hogy Etelka, ez a finom világvárosi kisasszony, valahányszor magához tér gyakori preromantikus elájulásaiból, mindig valami nagyon zamatos, erős magyar kiszólásban tör ki. Dugonics ugyanis magáévá tette Herdernek és korának azt a meggyőződését, hogy régi és népi voltaképpen azonos; tehát ha Etelka úgy beszél, mint a Tisza-parti halászok, akkor úgy beszél, mint ahogy egy régi magyarnak beszélnie kell. Bámulatos érzéketlensége stílus és irodalom iránt itt is áldásosabbnak bizonyult, mint sok esztéta-költő stílusbölcsessége: Etelka kacskaringós exklamációi megkedveltették a közönséggel a népi nyelv ízét, őstermészetszerű expresszivitását, egyetlenségét a többi nyelv között. Ily módon készítette elő Dugonics a népköltészet iránt való érdeklődést, mely a népköltészeti termékek gyűjtésében nyilvánult meg (az első felszólítást a folklór gyűjtésére Révay Miklós tette közzé 1782-ben);[72] a publikum ízlésváltozása pedig a magyar népies nemzeti iránynak, irodalmunk fénykorának az útját készítette elő.

A „nemzeti lélek tüzes ébresztője" valóban megérdemli nevét, és a felújulás történetében voltaképp Kazinczy mellett kellene őt említeni. De önmaga, a magyar különbség nagy hangsúlyozója, voltaképpen nagyon európai jelenség volt, majdnem annyira, mint egy

humanista költő, és minden tette a preromantikához kapcsolódik. Preromantikus módon a múltat akarta visszahozni, és ezt úgy vélte elérni, hogy egy tetszés szerinti helyen és időben játszódó történetet beállított a magyar történelem nevei közé. Ebben a naivitásban is korának igazi fia, az átmenetnek klasszicizmus és romantika között. Érzi már a históriai szépség mély vonzását, de lelke mélyén még úgy tudja, hogy minden korban egyformák voltak az emberek; és hogy egyformák minden országban: a német történet szereplői megfelelő magyar nevekkel ellátva, a magyar karakter mintáivá lehetnek. Dugonics Árpád-kori leventéi ugyanabból a furcsa nemzetből valók, mint Klopstock germánjai, mint Macpherson keltái, a preromantikus ősnemzetből, amely nemzet egy élő nemzettel sem rokon, hanem az ideális sztoikus latinnal, a plutarkhoszi néppel, aki még uralkodik a klasszicizmuson nevelt fantáziákon; és mégis ebből az ősnemzet-elképzelésből csírázik ki minden külön európai nemzet külön múltelképzelése. Igaz az, ami továbbvisz.

15. A NÉMET ISKOLA: AZ INDOLÁCIÓ. NYELVÚJÍTÁS

A felújulás lélektani problémája rendkívül megkomplikálódik, amint a derék Gvadányi és a tüzes Dugonics után a komplikált lelkekhez érünk, a németes, szentimentális iskola megalapítóihoz, amint Kármánra és Kazinczyra vonatkozólag vetjük fel kérdésünket: hogyan lettek magyar írókká? Kazinczy számos nyilatkozata és a kép, mely ezek alapján a köztudatban él, látszólag megadják a legegyszerűbb választ: hazájukat kívánták szolgálni azzal, hogy nemzeti nyelven írtak, hogy nemzeti irodalmat teremtettek. Minket azonban nem elégít ki ez a felelet; hiszen Kazinczy ezt a formulát csak utólag alkalmazta fiatalkorára, utólag, amikor már teljesen kialakult benne a magyar felújulás kultúrpolitikai hitvallása, hogy a magyarság újjászületését irodalmi kultúra útján kell elérni. Kérdés azonban, ez a hit hogyan alakult ki benne? Kazinczynak és társainak hazaszeretete nem problematikus; probléma az, miért realizálódott ez a hazaszeretet éppen az irodalmi megújulás formájában? Mennyiben függ

össze az európai közszellemmel, mennyiben determinálta az ő tettüket is a preromantika?[73]

Kármán Józsefről nem mondtunk el mindent, ha tudjuk róla, hogy szentimentális és Werther-utánzó volt. Werther-utánzó csak annyiban volt, amennyiben Goethe Rousseau-utánzó, és a szentimentalizmus egy rendkívül komplex fogalom, mely iránt a pozitivista századvég valami ideges iszonyodást érzett, és nem szeretett vele bővebben foglalkozni. Ma, Bergson után, a szentimentalizmusban bizonyos fokig őseinket, az intuícionizmus őseit tiszteljük, a közvetlen átélés vallóit; és Kármán elengedett, kontúrozatlan, de vibráló és nyugtalan prózájában sok olyan mondatot találunk, ami egészen mainak hangzik. Megkísértjük elemezni Kármán szentimentalizmusát, vagyis preromantikus lelkiségét, abban a reményben, hogy benne megtaláljuk a feleletet kérdéseinkre.

Hogy miért lett magyar író, a kérdés Kármánnal szemben még megokoltabb, mint Ányos Pállal szemben volt; ő ugyanis még könnyebben lehetett volna német író, mint Ányos Pál latin. Markovics grófnővel folytatott gyönyörű levelezése német nyelvű; bizonyára tudott volna Bécsben irodalmi összeköttetéseket szerezni; ennek a kornak az írói általában haboznak, hogy németül vagy magyarul írjanak-e. Batsányi német drámát írt.[74]

A Fanny-regény a szentimentalizmus komplexumából egy mozzanatot hangsúlyoz igazán művészi energiával, ami úgy látszik, Kármán József centrális élménye volt: az izoláltságot. Fanny, érzékenysége által, szemben áll egy ellenséges emberiséggel. Senki sem érti meg, kinevetik, sőt üldözik. Ezen az izoláltságon is megy tönkre, a szerencsétlen szerelem csak eszköz a sors kezében, éppen úgy, mint Werther reménytelen szerelme. Werther öngyilkos lenne Lotte karjai közt is, mert a Sturm und Drang ideálját, a minden-átélést nem tudja megközelíteni.[75]

Ez az izoláltságérzés különös, kétértékű lelki tény: egyrészt mérhetetlen gyötrelmet jelent, az elhagyottság, a magát közölni nem tudás, az egyedül szenvedés kínjait. Másrészt van benne valami felemelő is: a magányos lélek nem közönséges lélek, hiszen éppen értékesebb volta miatt szakadt el a többi embertől, magánya az

előkelőség átka, melyet büszkén visel. A szentimentális gőg a legerősebb és legtörhetetlenebb gőgök egyike.

És maga a szenvedés, a magányos emberé, ez az előkelő, csak választottakat sújtó szenvedés is már magában hord valami keserű édességet; mert ez a szenvedés az egész lelket eltöltő érzés és a rousseau-i ember számára az érzés a legfőbb érték; a nagy szenvedésben, a teljes érzésben, teljesen és teljesnek érzi önmagát, itt jut el legmélyebb önmagához, és ebben az állapotban élvezi leginkább „önmagát: a mindenséget".

Ha Kármán Fannyt az önmaga képére és hasonlatosságára teremtette (ami kétségtelen: ez az embertípus a világmindenségben nem lát mást, mint önmagát), akkor jogunk van azt hinni, hogy Kármán is kereste az izolációt. Igazi preromantikus módon szeretett lakatlan sziget lenni az emberóceánban, szerette magányos voltának szép szenvedését.

Talán ez a lélektani kulcsa a misztikus pillanatnak, mely Kármánból, az orvostanhallgatóból, egyszer csak magyar írót formált. A magyar író Kármán korában, Széphalom előtt, éppúgy szimbóluma lehetett az izolációnak, mint a lakatlan sziget: társai nem voltak, akik segítsék, közönsége nem volt, aki megértse. Kármán, azáltal, hogy magyar író lett, mintegy formát adott izoláltságának, keretet, mindenki számára érthető megokolást és szankciót. A XIX. század végén, a bohémek korában, sokan lettek művészek azért, hogy formát és szankciót adjanak rendetlen életüknek; a XVIII. század végén a legtöbb érzékeny szív egyúttal költő, hogy magányos voltának megadja a meg nem értett költő formáját, szankcióját és méltóságát.

Ily módon Kármán magyar író voltát a preromantika determinálta: nemcsak mint általános korhangulat, melyben európai és magyar szellem találkozott, nemcsak mint irodalmi hatás, mint a Wertherforma hatalma, hanem egyéni lélekalkatában is bizonyos, a preromantikával összefüggő vonások voltak azok, melyek íróvá és magyar íróvá tették. Hasonló a helyzet Kazinczy Ferencnél. Kazinczy, mint Bécsben tanult, nagy műveltségű ember, az európai szellemet jól ismerte; filológiailag is minden szál a preromantikával köti össze,

mintaképei Herder, Young, Osszián, Gessner, Klopstock, a fiatal Goethe. Elmellőzve ezeknek a pozitív összefüggéseknek a vizsgálatát, ami ma a részlettanulmányok hiánya miatt még igen nehéz lenne, és különben is nagyon elvezetne, Kazinczynak csak a lélektani kapcsolatát a preromantikával keressük, íróvá levésének élményében.

Kazinczy a *Pályám emlékezeté*-ben számot ad arról az eksztatikus pillanatról, ami úgy látszik, írói hivatására ráeszméltette: ez az a pillanat volt, amikor Bárótzi Marmontel-fordítása a kezébe került, és látva, hogy a magyar nyelv mily szépséggel simul az eredeti fordulataihoz, örömében fel-felsikongatott.[76] Kazinczyt, a nyelvújítót, a hivatására való ráeszmélés csak valahogy a nyelv átélésének formájában érhette. Egész világátélése a nyelv médiumán át történt, ez nem szorul bizonyításra. Ez a nyelvcentralizmus, ha szabad így nevezni, Kazinczyban a német preromantikus mozgalom hatása alatt tudatosodhatott. A német preromantikának, a herderi áramlatnak egyik legfőbb mondanivalója éppen ez a nyelvcentralizmus volt.

A nyelv, a nyelvművelés ugyan a klasszikus francia kultúrában is döntő szerepet játszott, de a klasszikus nyelvfelfogás más, mint a preromantikus, és Kazinczyé preromantikus volt. A klasszicizmus a nyelvművelést is racionális funkciónak tartotta, a nyelvnek is a józan ész szabályaihoz kellett alkalmazkodnia, és racionális eszközök, megbeszélések, akadémiai határozatok alapján akarták fejleszteni. A nyelv a klasszicizmus szemében eszköz; „jegyek" összessége, melyekkel fogalmakat lehet kifejezni; a fogalmak primátusát egy pillanatra sem vonják kétségbe.

A preromantika számára a nyelv a mindenség. A primitív ember, az ideális ember, szerintük azzal vette birtokába a világot, hogy nevet adott a dolgoknak; nem alkotott fogalmakat, hideg absztrakciókat, melyek vénülő kultúrák termékei, hanem eleven, vibráló, ízes szavakat. A szavak a költészet gyökerei, a szavak hordják magukban a ritmust, a rímeket, a költői hangulatokat. A nyelvben még benne cseng az ős szavak lelkesedése, a nyelv az egyetlen mód, hogy a természetes ember lélekállapotát felidézzük magunkban. A nyelv misztikus hatalom, teremtő erő: az emberben rejlő isteni.

Kazinczy átélésében is ilyen szerepet játszott a nyelv; hite szerint

az új magyar szavak varázsereje új magyar lelkiséget volt hivatva teremteni. Ezért sikongatott fel örömében, mikor Bárótzi új szavait olvasta: ekkor tárultak fel előtte a magyar nyelv végtelen lehetőségei. Kazinczy a nyelvért lett magyar költővé: valami columbusi, romantikus lelkesedéssel bízta magát a magyar nyelv szűzi tengerére, az esztétalélek új csodát szomjazó mohóságával, hogy kincses szigeteket fedezzen fel. Számára irodalom, nyelvújítás a preromantika nagy kalandja: visszatérés a gyermek teremtő omnipotenciájához; szabályok elvetése, preromantikus lázadás; eksztatikus öröm az új felfedezéseken; harc és győzelem, naponként megújuló izgalom, érzelmi hullámzás, teljes élet; preromantikus lelke valamennyi vágyát kielégítette a nyelvi alkotásban.

A nyelvújítás Kazinczy preromantikus nyelvátélésének az objektiválása, a nyelvújítási harc a klasszikus nyelvészet védekezése a diadalmas preromantika ellen.

Tudnivaló, hogy a magyar nyelvművelés megindulása a XVIII. század végén a felvilágosodáshoz és racionalizmushoz fűződik, nyelvészeink mintaképe a német Adelung, Gottsched jobb keze. Adelung a művelt társalgási nyelvet tartotta követendő mintának; később szembentalálta magát az egész német költői karral, mely a költészet nyelvújító jogát hangsúlyozta.

Ugyanaz a nyelvújítási harc, mely a német irodalomban dúlt, támadt fel minálunk Kazinczy fellépésével.[77] Kazinczy teljes tudatossággal a német preromantika nyelvi programját akarta minálunk megvalósítani. „Én egyéb dicsőségre vágyom – írja –, arra, amit Goethe és Klopstock nyert a Német nyelv újításai által." (Goethe alatt itt a fiatal, preromantikus Goethe értendő, mert csak fiatalkorában volt nyelvújító.)

A nyelvújítók legfőbb tekintélye végeredményben Herder volt, kinek elméletét a nyelvkeletkezésről ortológusok és újítók egyaránt elfogadták. A nyelvújítás filozófiai magva éppen a nyelvkeletkezés elmélete: hogy a nyelvet eredetileg az inspirált költők teremtették meg, és ők is építik tovább, nem halott szabályok szerint, hanem ihletük élanját követve szabadon. Itt forr össze preromantikus életérzés és nyelvújító hajlam. Mert a nyelvújítás lelki előfeltétele a

nagy preromantikus bizonytalanság, a regresszió, mely által szavak, szófűzések, szabályok elvesztik régi, biztos értelmüket; továbbá a múltba fordulás, mely az ősszavakat kutatja a szavak mögött, a szó elveszti klasszikus stabilitását, minden szóalak csak pihenés saját történetének múltja és jövője között, maga is részese az örök mozgásban átélt világnak.

Az a költői erő, az ihletett költészet, mely a preromantikus mozgalomban felszabadult, szükségképpen nyelvújító. Az ihletett költemény vonala nem a logikus lépcsőzetesség; merész „szökések és hajítások"[78] által halad, mint a Herder által csodált népdal. Ezeknek a szökéseknek a nyelvi formája a szokatlan jelző, szokatlan szóösszetétel, váratlan inverzió stb. Az ihletett költő örül az új szavaknak, mert szavainak újsága által tudja legjobban megéreztetni, hogy élménye mennyire új, mennyire egészen az övé.

A nyelvújítás valamennyi módja a preromantikus életérzés pregnáns kifejeződése: a régi szavak felújításában a kor historizmusa nyilvánul meg, gyökelvonásaiban törekvése visszatérni az ősi gyökerekhez, szóösszetételeiben a felszabadult fantázia játszik, szóképzéseiben pedig az újság örök-romantikus, költői vágya. Abban pedig, hogy nyelvújításunk harcát a költők vívták ki, a költészet fegyvereivel, ismét a preromantikus hitvallás jutott diadalra: az érzelem, a képzelet, a művészet, a tudatalatti teremtő erők primátusa. A magyar költői nyelv, amint Vörösmartyban teljességre fejlődve stílussá vált, a preromantika nyelve volt.

16. Vissza- és kitekintés

A felújulás negyedik iskolájának, a deákosnak a vizsgálatát el kell mellőznünk. Meggyőződésünk szerint az antik versmérték alkalmazása nem klasszikus reminiszcenciák, hanem a preromantikából következő okok és hasonló irányú német kezdeményezések hatása alatt történt; de ennek a megértése csak Berzsenyi és Vörösmarty belevonásával volna lehetséges, kiknek a működése kiesik a szorosan vett felújulás korából, mellyel foglalkozunk.

Láttuk, hogy a magyar irodalmi felújulás életlendülete ugyanaz a lendület volt, mely egész Európában kiváltotta a költészet preromantikus felszabadulását; ez a lendület expanzív természetű volt, és nem ismert országhatárokat; a magyar kultúrának akkor nem is voltak sorompói nyugat felé, és a magyar szellemnek ez a lendület a priori rokonszenves volt. Az általános összefüggést konkréttá teszik a pozitív hatások, melyeket a preromantikus szellem képviselői, Herder, a fiatal Goethe stb. a magyar írókra gyakoroltak; elmélyítik azok az egyéni lélektani okok, melyek felújulásunk egyes íróiban a magukra eszmélés misztikus pillanatát felidézték, és amely okok mind a preromantikus lélek okai voltak. Azt mondhatjuk tehát, hogy a magyar irodalom felújulása azonos a preromantikával.

A magyar irodalomnak azt a korszakát, mely Bessenyeitől Vörösmartyig húzódik, és amelyet régebben minden különösebb ok nélkül olykor klasszikusnak neveztek, azt gondoljuk, teljes joggal lehet a magyar preromantika korának nevezni. Preromantika és romantika határa Vörösmarty; az ő fejlődésével kapcsolatban lehet leginkább érzékeltetni, hol végződik a preromantika, és hol kezdődik az igazi romantika.

Ha vizsgálódási utunk végére érve kitekintünk a magyar irodalom további útjára, azt látjuk, hogy a magyar irodalom hű maradt preromantikus kezdeteihez, olyképp, amint az angol irodalom minden fázisváltozásán keresztül megőrizte az erzsébetkori renaissance ízét és a francia a nagy század klasszicizmusát. A magyar irodalmat determinálta preromantikus kezdete. A preromantikus program: a múltból merített inspiráció, a népiség irodalmi szerepe, a költészetnek mint eksztatikus tevékenységnek a felfogása és a halál közelségébe alászállt lélek melankóliája, végighúzódik a XIX. században, és determináló hatását mindmáig érezzük.

A magyar kultúra elmélete is a preromantikában született meg, és elgondolásán még nem változtattunk: magyar kultúra alatt ma is a magyar történelemből és a magyar népiségből táplálkozó autonóm kultúrát értünk, melynek legfőbb vonása erős nacionalizmusán kívül a nyelvinspiráció centrális szerepe: kultúránk mindmáig költői értékeken felépülő kultúra. A plasztikus ábrázolás, az absztrakt gon-

dolat, valamint a tapasztalati tudomány a mi kultúránkban nem játszik nagyobb szerepet; ha a magyar kultúra kincseiről beszélünk, nagy költőink jutnak eszünkbe, akik a preromantikus háromság: múlt, népiség és inspiráció értékeit valósították meg.

Jegyzetek

1. Beöthy Zsolt: *A magyar szépprózai elbeszélés története.* 1886. II. 215.

2. Grünwald Béla: *A régi Magyarország,* 2. kiadás, 173. l.

3. L. Szekfű: *Iratok a magyar államnyelv kérdésének történetéhez.* 1926. 32–34.

4. Vö. Kornis Gyula: *A magyar művelődés eszményei,* I. 97.: „... a felvilágosodás magyar hívei Józsefnek nyelvi és iskolai felforgató rendeleteit nem kísérik azzal a szigorú kritikával, melyet tüzes nemzeti érzésüktől várhatnánk. Józsefben elsősorban a fáradhatatlanul dolgozó és a humanizmus szellemétől áthatott uralkodót látják, és csak másodsorban azt a tirannust, aki a nemzet legbecsesebb kincsére, nyelvére tör."

5. *Pályám emlékezete.* II. könyv, 6. fejezet. (1879. 72–74.)

6. Decsy Sámuel: *Pannóniai Féniksz.* 1790. 142–43.

7. Ch. Maurras: *Romantisme et Révolution.* Paris, p. 46.

8. Eckhardt Sándor: *A francia forradalom eszméi Magyarországon,* II. 1.

9. Baranyai Zoltán: *A francia nyelv és műveltség Magyarországon, XVIII. század.* Bp., 1920. – Bleyer Jakab: *Gottsched hazánkban.* Bp., 1909. – Eckhardt Sándor: *Bessenyei és a francia gondolat.* EPhK., 1919–21. – Ua. *A francia forradalom eszméi Magyarországon.* Bp. – Tolnai Vilmos: *A nyelvújítás.* Nyelvtud. Közlemények, 1927.

10. Vö. Halász Gábor: *Berzsenyi.* Symposion. Pécs, 1926.

11. Pierre Lasserre: *Le Romantisme Français.* Paris, 1907. p. 15.

12. J. Peterson: *Wesensbestimmung der deutschen Romantik.* 1926.

13. D. Mornet: *Le Romantisme en France au XVIII. siècle.* p. 63.

14. Uo. p. 12–14.

15. Uo. p. 35. A franciában először Letourneur használja Shakespeare-fordításában, 1776-ban.

16. E. Legouis & L. Cazamian: *Histoire de la Littérature Anglaise.* Paris, 1925. p. 803.

17. Béat de Muralt: *Lettres sur les Anglais et les Français.* 1725.

18. *Dichtung und Wahrheit.* IX. 479.

19. Vö. E. Faguet: *XVIII. Siècle.*

20. Vö. *„Rückkehr gerade der Grundgedanke der Romantik war."* Ihr Blick war immer rückwärts gewendet, bis zum Anfang der Geschichte hin und sie war rückwärtsschauendes Prophetentum in diesem Sinne, dass sie den Weg des Geistes als seine Rückkehr in das verlorene Paradies betrachtete. Ideal ist, was einst Natur war. Dieses Wort von Hölderlin war Losungswort der ganzen Romantik. – F. Strich: *Deutsche Klassik und Romantik.* 1924. p. 310.

21. J. J. Rousseau: *Discours sur l'inégalité parmi les hommes; préambule.* „Elégedetlen lévén jelen állapotoddal oly okoknál fogva, melyek a jövő számára még nagyobb elégedetlenségeket jeleznek, talán vissza szeretnél térni; és ez az érzés arra késztet, hogy dicsérd legősibb őseidet, bíráld kortársaidat, és iszonyodj azoktól, akik szerencsétlenségökre utánad fognak élni."

22. J. J. Rousseau: *Rêveries, 7. promenade.* „De mit élveztem, mikor végre egyedül voltam? Magamat, az egész mindenséget... magam köré gyűjtöttem mindent, ami hízeleghetett szívemnek; vágyaim voltak gyönyöreim mértéke."

23. J. J. Rousseau: *La Nouvelle Héloïse.* I. 26. „Mihelyt az ember önmagába tér, mindenki érzi, hogy mi a jó, mindenki megállapítja, hogy mi a szép; nem szükséges, hogy megtanítsanak bennünket az egyikre vagy a másikra."

24. E. Seillière: *J. J. Rousseau.* Paris, 1921.

25. Lasserre i. m. p. 58.

26. Taine: *Les Origines de la France Contemporaine.* I.

27. „A gyermeköröm szép, de anatómiája rettenetes, zord és halá-

los. Semmit sem fogsz találni benne, hanem sötét kétségbeesést és örökké borongó melankóliát."

28. Je ne sais quelle invincible tristesse en empoisonnait le charme. Deux ou trois fois, en la pressant avec transport dans mes bras, j'inondai son sein de mes larmes. J'étais comme si j'avais commis un inceste. *Conf. Oevr. Compl.* 1829. 249–50.

29. Lasserre i. m. p. 33. Lasserre arra is rámutat, hogy Rousseau államelképzelése is ilyen enyészetfantáziákon, a preindividuális létezés után való vágyon alapul: az egyéni akarat szerinte meg kell hogy semmisüljön a volonté générale-ban. (I. m. 64. p.)

30. Ch. Maurras: *Romantisme et Révolution.* p. 6.

31. 1760-tól a forradalomig Franciaországban Svájcról több mint 80 mű jelenik meg, 130 kiadásban. Mornet i. m. p. 43–44. Ziehen: *Die deutsche Schweitzerbegeisterung.* 1922.

32. Így igazolódik Maurras paradoxonja: „La littérature révolutionnaire tendait à dissoudre les nations pour constituer l'unité du genre humain et les conséquences directes de la Révolution furent... de rallumer partout le sentiment de chaque patrie particulière et de précipiter la constitution des nationalités." I. m. p. 49.

33. Vö. Max Scheler: *Reue und Wiedergeburt.* (Vom Ewigen im Menschen.) – Kitűnő példája olvasható Marcell Proust nagy regénye első kötetében (Du côté de chez Swann), a Swann nagyapjáról szóló rész.

34. Herder: *Briefwechsel über Ossian und die Lieder alter Völker.* Suphan kiadása. V. k. 159. l.

35. Nev. J. G. Robertson: *Studies in the Genesis of Romantic Theory in the Eighteenth Century.* Cambridge, 1923., továbbá G. Toffanin: *L'Eredità del Rinascimento in Arcadia.* Bologna, 1923.

36. Vö. R. Unger: *Herder, Novalis und Kleist, Studien über die Entwicklung des Todesproblems in Denken und Dichten vom Sturm und Drang zur Romantik.* Frankfurt a. M. 1922. „Der Strom der Vergänglichkeit berührt Herder nicht als das trostlose Vorübergehen, sondern umgekehrt mit der überraschenden Offenbarung des immer neuen Lebens". Kühnemann, Herder, 447.

37. Vö. Werther: „Ja, lieber Wilhelm, meinem Herzen sind die

Kinder am Nächsten auf der Erde. Wenn ich ihnen zusehe, und in dem kleinen Dinge die Keime aller Tugenden, aller Kräfte sehe, die sie einmal so nötig brauchen werden, wenn ich in dem Eigensinne künftige Standhaftigkeit und Festigkeit des Charakters, in dem Muthwillen guten Humor, und Leichtigkeit über die Gefahren der Welt hinzuschlüpfen, erblicke, Alles so unverdorben, so ganz! – immer, immer wiederhol ich dann die goldenen Worte des Lehrers der Menschen: Wenn ihr nicht werdet, wie einer von Diesen!" VI. 26–27.

38. Egy ilyen jellegzetes preromantikus világképet próbáltam elemezni William Blake-ről szóló tanulmányomban. Széphalom, 1928.

39. Vö. Legouis-Cazamian i. m.: La renaissance du sentiment sort d'un désir instinctif de renouvellement et de rafraichissement moral; elle tend à remettre en exercice des facultés spirituelles endormies. La certitude obscure d'avoir jadis éprouvé leur jeu actif et bienfaisant est un élément essentiel de la connaissance que cet âge a de lui-même... Ces modes anciens de la sensibilité, le présent les projette dans un passé vague. (p. 805–6.)

40. Phelps: The Beginnings of the English Romantic Movement. 1893. 36.

41. „Der Intellektualismus, dieses Palladium der Aufklärung, der optimistische Glaube an die Macht der Vernunft in Welt und Menschenleben, der noch bei Locke und seinen nächsten Nachfolgern ein leidliches Kompromiss mit dem empiristischen Sensualismus eingegangen war, obwohl dieser ihm tiefsten Grunde vielmehr gegensätzlich ist, löst sich zuletzt in einem relativistischen und positivistischen Irrationalismus auf. Die Aufklärung endet hier mit einem skeptischen Fragezeichen, einer Selbstverneinung aller ihrer positiven Momente. So trieb der englische Sensualismus um die Mitte des 18. Jahrhunderts als letzte Konsequenz seiner eigenen Voraussetzungen eine gänzliche Wandlung der gesammten Weltauffassung aus sich hervor." – R. Unger: *Hamann und die Aufklärung.* Jena, 1911. I. 52–53.

42. Phelps i. m. p. 160.

43. Itt is projekció történt: tudatos és tudatalatti ellentétét indi-

viduális és kollektív ellentétére projiciálta: az individuum-költő a tudatos, a racionalista; a kollektív-költő az öntudatlan, ihletett.

44. *Össz. Műv.* V. 260. (Ráday Gedeon.) Autochton kultúra alatt az olyan kultúrát értjük, mely csak az önmaga régiségéből táplálkozik, mint a kínai a legutóbbi időkig. Meg kell különböztetni az autonóm kultúrától, mely szintézisre jut külső kultúrákkal, de mégis belső törvényeit követi, mint a magyar kultúra a felújulás óta.

45. Van Tieghem: *Ossian en France.* Paris, 1907. I. 208.

46. J. Texte: *J. J. Rousseau et les origines du cosmopolitisme littéraire.* Paris, 1895. p. 191–230.

47. L. pl. *Gróf Hoffmannsegg utazása Magyarországon,* 1793–94. Ford. Berkessi István, 1887.

48. Szerencsy István személynök az 1843-i országgyűlésen az elnöki székből mélyen meghatva jelenti ki, hogy a régebbi országgyűléseken „mily gyakran hallotta ezen régi és nem éppen megvetendő nyelvet, mellyel századokig éltünk, és ha elválik is az ember tőle, mégis némi kedves visszaemlékezéssel válik el; és midőn az idő megérlelte azt, hogy ezen nyelv elveszik, megemlékezik az ember, hogy sok jóban, rosszban ezen nyelvvel éltünk, hogy törvényeinket ezen alkottuk." Id. Kornis I. 454.

49. Id. Grünwald i. m.

50. Pukánszky Béla: *A magyarországi német irodalom története.* 428. o.

51. Pl. Enrica v. Handel-Mazetti valamennyi regénye ebben a korban játszódik.

52. Vö. Nagl-Zeidler: *Gesch. der deutsch-österreichischen Literatur.* II. 43.: „Alles ist sozusagen durchsetzt mit antiken Elementen und aus der Lateindichtung wuchsen die Poeten der Epoche erst in die Deutschdichtung, aus der ererbten Barocke in die Gottsched-Gellertsche Renaissance hinein." Vagy uo. II. 56.: „Der Zusammenhang mit dem Culturleben Italiens war noch immer lebendig und selbst so eifrige Anhänger Gottscheds, wie Petrasch oder Scheyb, empfingen ihr besonderes Gepräge durch Einschläge italienischer Bildung."

53. Kisfaludy Sándorra, Vörösmartyra és Arany Jánosra gondo-

lunk. De csak össze kellene számolni, hányszor fordul elő az Armida név költészetünkben.

54. Vö. Szerb Antal: *Az Udvari Ember.* Minerva, 1926.

55. Grünwald i. m. 109. 1. – Vö. Tóth: *Rousseauista politikusok.* Minerva, 1928. 255. l.

56. Nemcsak a magyar nemes őrizte meg ennyire szabadságszeretetében a gyermekkori omnipotencia emlékét, hanem az angol is, és nem véletlen, hogy éppen ebből az országból indul ki a preromantika. Squire Western pl. Fielding *Tom Jones*-ában minden változtatás nélkül beillenék magyar nemesnek. Ez a dacos függetlenség termeli ki a különc angol, az extrém individualista jól ismert alakját, mely angol preromantikával és romantikával annyira összefügg. Talán ezek a faji tulajdonságok tették az angolt és az angol irodalmat a magyar számára oly rokonszenvessé és hatékonnyá.

57. Vö. Bayer József: *A nemzeti játékszín tört.* 1887. I. 302–03.

58. Az itt következő áttekintés teljesen vázlatszerű, feltételezi a tárgyat részletesen feldolgozó, már megírt és főképp még megírandó monográfiákat. Különösen Kazinczyra vonatkozólag, kinek rendkívül komplikált szellemtörténeti helyzete még egyáltalán nincs tisztázva.

59. Petz Gedeon: *Bessenyei és Destouches.* E. Ph. K., 1884.

60. A *Philosophus* alaptémája, a férfikerülő hölgy és a nőkerülő úr találkozása, Marivaux *Les Fausses Confidences*-ára emlékeztet.

61. Rajta kívül, tudtunkkal, Eötvös *Karthauzi*-ja van preromantikusnak minősítve. Császár Elemér: *A magyar regény története.* 1922. 140.

62. „Egy terhes álomtalan éjjelemkor." R. M. K. 23. kötet, kiadta Császár Elemér, 84. o.

63. Uo. 47. o.

64. Uo. 48. o.

65. Uo.

66. Uo. 74. o.

67. Uo. 69. o.

68. Vö. Zolnai Béla: *Ady körül. Széphalom,* 1928.

69. L. Horváth János: *Faj-kérdés az irodalomban.* Minerva, 1922. 361–64.

70. Az olcsó Kvt. kiadások előszavában.

71. Császár Elemér: *A német költészet hatása a magyarra a XVIII. században.* Ért. a Ny. Sz. K. 22. kötet, 46. o.

72. Melich János: *Révay nyelvtudománya.* Pukánszky Béla: *Herder* hazánkban. 1918. 21. l.

73. Úgy hisszük, nem kell foglalkoznunk részletesebben gróf Ráday Gedeonnal, kit Kazinczy kegyelete a németes iskola megalapítójául jelölt meg, és akit az irodalomtörténet kegyelete Kazinczy iránt el is fogadott. Ráday nem volt németes, inkább a régi olaszos tradíciók tisztelője volt; eposztöredéke tassói reminiszcenciákat mutat, és úgy látszik, Tasso iránti tisztelete képesítette, hogy elsőül ismerje fel a mi legnagyobb olasz iskolájú költőnknek, Zrínyi Miklósnak az értékét. A rímes-időmértékes verseléssel sem hinném, hogy német minták hatása alatt próbálkozott volna meg. Érdekes, hogy első, rímes-időmértékes versünk Walter Mapes egy versének fordítása volt; tehát Ráday, tudatosan vagy öntudatlanul, visszanyúlt az európai verselés gyökeréig, a közép-latin versig.

74. Bleyer: *Gottsched hazánkban.* 1919.

75. Gundolf: *Goethe.* 1922. 162–184.

76. Pályám emlékezete. I. könyv, 14. fejezet. (1887. 36.)

77. L. Thienemann Tivadar: *Német és magyar nyelvújító törekvések.* 1912. 71. Lev. III. 152. – Tolnai Vilmos: *A nyelvújítás.* Nyelvtud. Közl. 1928.

78. „Sprünge und Würfe." Briefwechsel über Ossian etc.

VÖRÖSMARTY-TANULMÁNYOK

Doch ahnt ihr nicht, dass er, der staub geworden,
Seit solcher first noch viel für euch verschliesst
Und dass an ihm, dem strahlenden, schon viel
Verblichen ist, was ihr noch ewig nennt.
Stefan George

Koszorús költőnk, kinek az iskolák és tudományok hivatalos hódolatával adózunk. Megírta a magyar hősköltményt, és megteremtette a magyar dráma nyelvét; elbeszélő költeményein késő unokák tanulnak szavalni; költője egy dalnak, mely a nemzet énekévé lett. Ismerjük életrajzát, melyet a múlt század legnagyobb kritikusa írt róla, és megnyugodva vesszük tudomásul, hogy mint magánember is megvalósította azokat a komoly férfiideálokat, melyeket verseiben vallott, harmonikus, tiszta lelkű, fennkölt magyar ember volt.

Mégis, mint koszorús költő, távol áll őszintén-mai szívünktől; ami szép és nagy benne, az is historikum. Magasan a sokaság felett tornyosodó alakjában nem érezzük azt a meghitten és múlhatatlanul közénk tartozót, akit Arany Jánosban szeretünk, és leghíresebb versei olvasása közben, míg gyönyörködünk a vers tiszta pompájában, csodálkozva vesszük észre: mily rég is volt mindez.

De van egy másik Vörösmarty is: a hexameterrengetegben itt-ott felcsillan egy kép, egy sor, egy furcsa szerkezet, mely megborzongat a horror sacri érzetével, vagy elmerengésre hajt önnön sorsunk fölött, és visszhangot kelt végső mélységeinkből. A sorok mögött fájdalmakat, titkos tapasztalatokat, egy egész rejtett élet sötét gazdagságát sejtjük egyszerre. Bonyolultságok, meghasonlottságok, különös lélekutak, a gyötrően finommá lett ember belső végzetei revelálódnak előttünk, világok, melyek csak a XX. században tudatosodtak, nekünk mindennél fontosabb világok, melyeket hiába keresünk Arany vagy Petőfi verseiben. Ezek a sorok megmaradnak bennünk, mintha napjainkban írták volna őket. Úgy érezzük, hogy a mi tartalmunkat mondják ki, és szabadítják fel; az ilyen sorok adnak a költészetnek létértelmet. Rájövünk egy nagy igazságra, ami meg-

lehetősen keveset mondó, de a szubjektív művészetátélés szempontjából több, mint értékítélet: Vörösmarty az első modern költő.

Gyulai Pál nem ismerte vagy nem akarta ismerni ezt a másik Vörösmartyt. Az ő működése irodalomtörténetünk kezdeti korára esik; és úgy látszik, az irodalomtörténetnek kezdetben az a feladata, hogy a nemzet klasszikusainak impozáns, emberfölötti nagyságú szobrait állítsa fel. A német irodalomtörténet is Goethe és Schiller legendájának felépítésével kezdődött. Csak nagy lassan jutottak el az ember-Goethéhez, és a titkos Goethétől még most is messze vannak.

Az igazi Vörösmarty felé az első lépés Babits Mihály két tanulmánya volt, mely a költő velencés varázspálcájával lecsapott Vörösmarty oeuvre-jében azokra a helyekre, ahol a kincs volt, a vele és mai mindnyájunkkal rokon. „Ismeretlen szigetekről" beszél, és az ő felfedező útja nyomán most már nekivághatnak a tengernek kisebb hajók is.

Vörösmarty alapattitűdjében nem volt modern költő. Hiányzott belőle a modern költő legfőbb gyötrelme és legfőbb büszkesége: Vörösmarty nem volt magányos. Beleszületett és belenövekedett és sorsdöntően együtt növekedett a magyar szellem egyik legragyogóbb korszakával. Tudatos és büszke részese volt egy kollektivitásnak, egy közös szellemi játéknak, az akkor eszmélkedő fiatal magyarság élan vitaljának, ami ihlette, és vállain vitte.

Minthogy a magyar kultúrából a XVII–XVIII. század klasszicisztikus emelete hiányzik, nincs még egy költőnk, aki annyira a kollektívum költője lett volna, mint a romantikus Vörösmarty. Nincs még egy költőnk, akinek a számára annyira preformálva lett volna, hogy mit és hogyan írjon. Mikor Vörösmarty fellépett, az irodalmi köztudatban már megvolt, hogy milyennek kell lennie a koszorús költőnek, aki előzőinek szándékát megvalósítja; Kisfaludy Károly vagy Toldy Ferenc a priori meg tudták volna mondani mindazt, ami Vörösmartyban mint a kollektívum költőjében megvalósult.

Vörösmarty „neveltetésénél fogva szerény és munkás fiatalember volt, születésénél fogva nagy energia, aki éber, ifjú szemekkel nézett az életbe, és leste, hogy az élet mit vár tőle, az energiától. Aktív szellem volt, férfi; az élet pedig pezsgett körülötte, egy fel-

ébredt, felifjult nemzet élete, eleven pezsgés, megfogta magának".[1] Vörösmarty mindent megírt, amit vártak tőle, és megvalósította a születő magyar irodalom fanatikusainak legmerészebb ábrándjait is.

Adva volt számára a cél: a magyar szellemet a nyelv, a költészet által függetlenné tenni és felemelni az európai kultúrmagaslatra. Kifejezni a magyarság specifikus tartalmait és megváltani „öldöső álomból" a lelkeket. Minden etikum, minden magas szándék a hazaszeretet ideájába csúcsosodott.

Adva volt a világnézet: a magyar–római férfiideál, ami faji alkatból, iskolás sztoikus emlékekből és a Felvilágosodás sztoicizmusából különös módon keveredett egységbe, és meghatározott szabályt adott minden gesztus számára. Volt benne valami Zrínyiből és sok Ciceróból, még több Plutarkhoszból; Kölcsey beszédei és Berzsenyi ódái ennek a magyar–római férfiideálnak a legjelesebb kifejeződései.

Adva volt a társadalom: a magyar nemesi társadalom a reformok korában, feudális és demokratikus eszmék furcsa harmóniájában; Vörösmarty szerette feudalizmusát, mert gyönyörű nemzeti múlt építette fel; és szerette demokratizmusát, mert mint költőt elfogta az új eszmék lendülete – és költészetében mindkettőnek hódolt: a nemesi tradícióknak költészete heroizmusával, az új szellemnek mély humanitásával.

Adva volt költészetének formatana is: a nálunk meg nem tört iskolás, klasszicisztikus poétikában. Vörösmarty hitt a műfajokban, szabályos eposzokat írt és szabályos drámákat, lírai költeményeinek talán nagyobb része klasszikus, vagyis csak tárgyi értelemben lírai: a szubjektív színezésű témát objektív, elmélkedő vagy kívülálló (helyzetdal) hangon énekeli. A versforma nem volt probléma a számára; készen kapta az antikos verselést mindazokkal a nyelvi és asszociációs felszabadulásokkal, amiket ez a forma a magyar költő számára jelentett; készen kapta a romantikus (helytelenül nyugateurópainak mondott) formákat, és megpróbálkozott a magyaros formákkal is, melyek ez idő tájt kezdtek újra költőivé lenni.

Adva volt költészetének tárgya és bizonyos fokig tartalma is: megadta a preromantika, a nagy európai szellemi fordulat, melyből az egész magyar felújulás kisarjadt. Vörösmarty is a múlt, a régi

dicsőség költője; Vörösmarty is odafordul a természethez; Vörösmarty is népdalköltő olykor. Ő is híve a zseni-tannak, és hisz a költő új méltóságában, mely hit nélkül nagy költészete nem is jöhetett volna létre. A kor szenzibilitását ő is ismeri, és átveszi a motívumokat, melyekben a preromantikus fájdalom és örökös visszakívánkozás kifejeződik.

Mindezeket az adottságokat a história jól ismeri, és különben is nyilvánvalóak. A mi érdeklődésünk nem feléjük irányul, hanem arra a harcra, melyet Vörösmartyban az adottságok és a másik, nem kívülről adott, individuális mélységeiből felszakadó tartalom vívtak. A koszorús költő és a költő magányos harcára. Az adottságok révén behatoló külső világ és az asszociáló fantázia révén felemelkedő belső világ gigantomachiájára Vörösmarty soraiban.

A hangsúly természetesen inkább a magányos Vörösmartyn, a belső világon lesz, mert az adottságok úgyis nyilvánvalóak, a másik Vörösmarty kíván erősebb megvilágítást.

1. Stílus

Ich verstand die Stille des Äthers,
Des Menschen Wort verstand ich nie.
Hölderlin

Ha a XVIII. század második felének sokféle, de gyökereiben egységes szándékait vizsgáljuk, minden tendenciájában fellelünk bizonyos közös gesztust, a Visszatérés gesztusát. Így akar Rousseau visszatérni az érzelemhez, a természethez, önmagához, Young a halálhoz, Hamann és Herder a néphez és mindannyian az ősi egyszerűséghez és a gyermekkorhoz.

Ennek az általános visszakívánkozásnak talán az oka vagy talán az eredménye az, hogy a szellem ebben a korban minden addigi krízisét messze meghaladó módon magára maradt. Hasonlatosan a bibliai tékozló fiúhoz, miután a középkorban meghódította a mennyországot, és kiábrándult belőle, miután a renaissance-ban meghódí-

totta a földet, és kiábrándult belőle, és a XVIII. század racionalizmusában önmagából is kiábrándulhatott, az európai szellem most mélyebb önmagához hazatér. Minden kívül való bizonyosság elveszett: a vallás kozmikus földrajza térbeli éggel és pokollal, az e világi földrajz, a tengerek és tengeren túli kincses szigetek értéke és az ész térképei is. Az emberlélek – magára maradt. Soha még az európai ember ilyen intim és állandó összeköttetésben nem állt a lelkével, mint a XVIII. század második felében: a pietisták, a fiziognómusok, a pszichológia megszületése korában.

A lélek visszatér az önmaga mélységeibe: ez a preromantikus regresszió. Önmagában feltalálja a mindenséget: az életben teljesülhetetlen vágyait élheti egy fantáziaéletben, melynek a realitással nincsen kapcsolata, átengedheti magát bensőséges érzelmi világának, azoknak a szubtilis érzéseknek, amelyek már semmiféle akarati mozzanatot nem vonzanak maguk után, az érzelmeinek, melyek immár nem kifelé, hanem befelé, a mélységek felé tendálnak. Ezt az önmagába süllyedő embertípust alapítja meg és teszi egyeduralkodóvá Rousseau a lélektörténetben.

A lélek szubjektivizmusa, önmagáért valósága a XVIII. század közepén új poétikát teremt, mely mindmáig érvényben van. Eddig a költészet (kisszámú kivételektől eltekintve) bizonyos *tárgyat* akart kifejezni: a szerelmet, a nagy emberek dicsőségét, a mulandóságot stb. Most a költészet *alanya* válik a költészet tárgyává: a költő önmagát akarja kifejezni, a különböző költői tárgyak, szerelem, mulandóság stb. csak arra szolgálnak, hogy a kifejezendő alanyt, a lelket új meg új oldalról mutassák be. Ezóta nevezik a lírát „alanyi költészetnek". Ez az „igazi költészet" az inspiráció, a zsenielmélet felfedezésével a legszorosabban összefügg, hisz mind a kettő ugyanazt jelenti, más aspektusból: a lélek önmagába fordulását. A német irodalomban mind a kettő ugyanazzal a Klopstockkal kezdődik, aki ráeszmélt, hogy maga a költői élet a legköltőibb minden tárgy között, és ezeket a csodálatos szavakat találta:

dein Leben ist
Viel süssgestimmter, als ein unsterblich Lied.
(An den Freunden)

és teljes megvalósulását Goethe „Generalbeichte"-költészetével érte el.

Minálunk Dayka Gábor és Berzsenyi Dániel az új bensőség, a szubjektivista líra előfutárjai. (Csokonai és Kisfaludy Sándor lírája még majdnem mindig csak a szerelemről vagy legjobb esetben a szerelmesről, de nem a szerelmes Csokonairól vagy Himfyről beszél. Az „én"-versek is valahogy „helyzetdalok" náluk: bemutatják a költőt, bizonyos helyzetben, de még nem önmagukat, konstans, helyzetektől független lelkiségüket.) Dayka és Berzsenyi még valami egyoldalúság foglyai: önmagukat csak az önszemléletre készen kapott szentimentális formákban tudják megmutatni, legbensőségesebb verseikben *(Virtus becse, Levéltöredék Barátnémhoz)* a Vörösmarty előtti líra remekein is még nagyon érződik a német motívumkincs hatása.

Tulajdonképpen Vörösmarty az első, aki fenntartás nélkül önmagát énekli. Őnála az a verbális funkció, a belső kényszer a mondásra, ami a költőt költővé teszi, egybeesik már a vallomás kényszerével, mint a modern lírikusoknál; azt a kifejezési formát érzi költői kifejezésnek, melyben már az önmaga lelkiségéből szakad ki valami a szavakkal.

Ez a vallomásszerűség elsősorban stiláris mozzanatot jelent: a szavak megválogatásában és konstellációjában van valami, ami vibrálóan, elevenen szubjektív, csak egyszeri, előtte nem volt; feloldhatatlan, racionalizálhatatlan önkifejezés. Vörösmartynál a szubjektivizmus nem is igen lépi túl ezt a verbális formát. Számára a költészet sokkal inkább a mondás dolga, nyelvi valami, semmint a vallomás dolga, lélektani valami. Határozott, feloldható, racionalizálható vallomás, bensőséges magát-mondás elég ritka a költészetében. Petőfi vagy Ady bensőségétől, közvetlenségétől világok választják el; az ilyen vallomásoskodás ellenkezett volna rómaias-sztoikus férfiideáljával.

Vörösmarty hosszabb eposzai és drámái mind heroikus küzdelemben mutatják be a költőt, amint a merev, ellenszegülő témát, amit egy más irányú, antikos költészetkoncepció hatása alatt választott, igyekszik átlelkesíteni, énszerűvé, vallomásszerűvé tenni. Ennek az

átlelkesítésnek legfőbb eszközei a számára: a nyelv bensőségessé tétele, önmaga belehelyezése a költeménybe és a hajlam az idillre, a szentimentális kor kedvenc formájára. Kitűnő példa Vörösmarty szembenállására az objektív műfajokkal: az *Utóhang Cserhalomhoz* című költemény.

Antik hagyomány, hogy a költő az invokációval kapcsolatban néhány méltóságteljes szót szól magáról, mintegy beállítja magát a tárgyával szemben, önmagára akasztja az epikus költő koszorúját. Antikos példát követ Zrínyi is: „Én az ki azelőtt ifiú elmével" stb. Ezt a pódiumra lépő attitűdöt megtaláljuk a *Zalán futása* csodálatos előhangjában is, igaz, hogy már ossziáni átszínezéssel, de még mindig látnok a költő, aki titkos erőt érez növekedni magában; az antikos hagyomány még erősen köti. Egészen más a *Cserhalom*-nál. Ennek a költeménynek már nincs ilyen előhangja: az önmagára vonatkozást a költő fenntartja magának egy utóhang számára, hogy mindennél hatásosabban önmagával fejezze be a hőskölteményt. A pódiumra fellépés attitűdje a pódiumról lelépő költő fájdalmas, érzelemteljes búcsúzásává alakul át: a vers befejezése, az elhallgató ének, spontánul kínálkozik halálszimbólumnak.

Elzengette dalát a késő kor fia, rólad
Cserhalom, és az apák hírét meghozta tetődnek.
Még te soká harcolsz ezután is enyészeted ellen,
Még sokszor tavasz új díszeit elhinti meződön;
Őt hamar a' sor' erős vas karja lehúzza örökre,
És benövik sírját a vad fák ágai: akkor
Még ki fog emlékezni felőle? ki tudja, hogy ott is
Megfáradt ember hamvára nehezedik a domb?
A ki rövid pályát futván, a szárnyas idővel
Feljöve, és az eget s a földnek zsenge virágit –
Mert mi egy életidő? – megnézé, s elvesze köztök?
Nem tudják; de ne is tudják: csak az ősi dicsőség
Híre maradjon fenn s unokánk tettekre hevüljön,
És legyen, a ki szabad lélekkel zengje utánunk:
„Cserhalom! a te tetőd diadalnak büszke tetője."

Riedl Frigyes ezt az Utóhangot kacérságnak minősítette, a költő felesleges előtérbe lépésének. Nagy, ironikus irodalomtörténészünk mindent meg tudott érteni, de a szentimentalizmus számára csak mosolya volt, mint a pozitivista kornak általában, és ez a mosoly nem volt megértő mosoly. Nem vette észre, hogy ez a pár sor a tiszta költészet szempontjából többet ér, mint az egész zengedelmes hősköltemény, és hogy Vörösmartynak is kedvesebb volt. Azóta változott a világ, és Horváth János már különös szeretettel idézi ezeket a sorokat.[2]

Ezekben a sorokban nagyon sok van; talán az egész Vörösmarty. A mondás stiláris megformázásában: az „Elzengette dalát" – „Még te soká" antitézisében kifejeződik a költő szubjektív szomorúsága minden forma elégtelensége fölött: a forma (az elbeszélés, a vers) végére ért, és az élet kérlelhetetlenül megy tovább, messze maga mögött hagyva a formát és alkotóját, aki egy pillanatra megállítani próbálta, és most összeomolva érzi semmiségét a szárnyas időben.[3] (Vö. *Széplak* előhangja és *Eger* utolsó sorai.) De ezt a metafizikai elégedetlenséget egy konkrétabb elégedetlenség fűti át a sorok közt: a késő kor fia úgy érzi, hogy Cserhalom dicsőségét elmondta, de nem mondta el azt, ami talán a számára fontosabb lett volna: az önmaga fájdalmát. És most egy később írt utószóban csodálatos tömörítéssel, a nyelv csak Vörösmarty által elért koncentrációjával megpróbálja jóvátenni a mulasztottakat, elmondani önmagát, elmondani, hogy az eget és föld virágait hordozta végtelen tartalmú lelkében, és hogy elveszett közöttük. Ez a pár sor valahogy egész epikus működésének fájdalmas önkritikája, az epikus költő vallomása epikájáról: hogy nem ezt akarta. Hiszen Cserhalom tetője úgyis meg fog maradni, de mi köze neki Cserhalomhoz, neki, aki oly végtelen és oly mulandó.[4] De azután megint erőt vesz a mélyek felé húzó elszomorodásán, kiegyenesedik, és újra a magyar–római férfiideál dalolja: csak az ősi dicsőség híre maradjon fenn. Mind a két hang igaz, a szentimentális és a sztoikus egyaránt. Vörösmarty lényének nagy antitéziséhez, emésztő és megoldhatatlan önellentmondásához jutottunk itt.

A szubjektivista költő legfőbb ismertetőjegye, hogy nem érzi sosem otthon magát földi életében. „Mit nem tudunk, az szép, mit

nem látunk, az nagy, mit sejtünk, az felséges, mit bírunk, az kicsiny, habár elérése egy életkorba telt is", írja Zordy (Kisfaludy Károly) az *Aurorá*-ban, a romantikus kor életérzését fejezve ki.[5]

A realitásból elvágyódó költő a költészetbe nem akarja magával vinni az unt és utált realitás vonásait; a költészet „természetfölötti birodalom" a számára, mint ahogy Baudelaire mondta, egy másik világ, saját naprendszerrel, melyet saját törvények mozgatnak. Ebből az egyetemes elvágyódásból fakadt talán Vörösmarty stílusának legáltalánosabban felismert tulajdonsága; hogy képei nem plasztikus, nem látható, vizionálható képek, hogy Vörösmarty nem a szemével látja a világot, hogy a részletek nem érdeklik, csak a monumentális vonalak. Fantáziájának nem reális volta talán nem is valami eredendő hiányból fakad, hanem inkább a lélektörténeti konstellációból: Vörösmarty képes lett volna meglátni a realitást (kisebb igényű műveiből számos példát lehetne felhozni kitűnő megfigyelőképességére, naturalisztikus ügyességére és népi humorára), de a nagyobb költészethez nem tartotta méltónak, hogy meglássa a realitást.

A realitástól menekülő romantikus költő itt természetesen támogatásra lel a régebbi, klasszicisztikus poétikában, mely szintén azt tanította, hogy a költőnek nem szabad túlságosan a földre ereszkednie. A konkrét és egyszeri dolgok helyett inkább az általánosban kell mozognia, mert az általános kifejezések mindig előkelőbbek, mint az egyes határozott dolgokra vonatkozóak, talán a belesejtés által. Ha azt mondom, „ma este ismerősök jönnek hozzám" (vagy még inkább: „a világ", ahogy a francia mondja), ezek az ismerősök sokkal előkelőbb ismerősök képzetét keltik fel, mintha néven nevezném őket. Ezen a pszichológiai tényen alapul a klasszicisztikus poétika. Elméleti alapjait pedig a renaissance platonizmusában, az Udvari Ember hivatalos filozófiájában találja meg: az általános fogalom, az Idea, értékesebb, mint individuális megjelenési formái.

A preromantika legnagyobb képviselői még a klasszikus stílusprincípium alapján állanak; amikor pl. Young leírja *Night Thoughts*-jában, hogy kénytelen eltemetni saját kezűleg szerelmét, mert idegen ország babonája nem engedi meg, hogy az ottani temetőben hantolják el, az egész hosszú „panasz"-ból nem tűnik ki, melyik ez az

idegen ország, és melyik keresztény felekezet ez a babona. A preromantika a couleur locale-t még nem ismeri; bizonyos egységes sémája van a táj és a történelem számára. Sőt az absztrahálás még mintha meg is növekedne ebben a korban: hiszen régebbi századokat inkább csak racionális meggondolások és félreértett antik példák vezettek, amikor elkerülték a realitás színes tükrözését, a preromantikust azonban érzelmi okok is: az éjszakába fordult Young és társai érzületükben is elfordulnak a realitástól, melyet nem szeretnek.

Így fejlődik ki lélektani okokból, még el nem vetett klasszicisztikus szabályokból és újplatonikus elmélkedésekből a preromantika legjellegzetesebb stíluskövetelménye: a *magasztos* (sublime, erhaben) stílus. Youngnál még teljesebben megvalósítja a Vörösmartyhoz sokkal közelebb álló Macpherson-Osszián, kiről már első kritikusa, Blair, ezeket mondja: „Osszián géniusza más volt, mint Homéroszé. Mindig nagy tárgyak felé siettette, nem engedte meg, hogy kevésbé fontos részletekkel mulasson. Elmerenghetett a kedvenc hős halálán; de a közemberé ritkán állította meg sebes röptét. Homérosz géniusza befogadóbb volt, mint Ossziáné. A tárgyak nagyobb körét tartalmazta, és bármely esetet fel tudott dolgozni leírássá. Osszián korlátozottabb volt: de az a régió, melyben mozgott, a legmagasabb volt mind között, a patetikus és a magasztos régiója."

Klopstock a magasztosság követelményét nemcsak költészetében valósította meg, hanem a költő fogalmába, a költőnek önmagáról alkotott képébe is bevitte a magasztosság stíluskövetelményét. A költő vátesz, „bárd", aki a népből nőtt, és a közösség lelkét teljesíti ki dalaiban, de magasan a nép fölött állva, megközelíthetetlen méltóságában. Életformája is ennek az elgondolásnak felelt meg; úgy viselkedett, „mint az égi dolgok földi ügyvivője", jegyzi fel róla Goethe.

A klasszicisztikus, mondjuk Malherbe-típusú magasztosságtól a Klopstock-típusúig bizonyos fejlődés ment végbe, a szubjektivizmus irányában. A magasztosság a klasszikus költő számára szabály volt, külső mérték, melyhez hozzáidomította költeményeit: kifejezéseit addig válogatta, csiszolta, szublimálta, míg realitásízüket elvesztve magasztosakká lettek. Az új költő számára a magasztosság saját

lelkiségének legadekvátabb kifejezése; stílusa nem azért magasztos, mert ez a szabály, hanem mert ez felel meg a realitástól elfordult, magasba tekintő lélekállapotának. Ez a költői attitűd a preromantikával nem ért véget; folytatóit és legnagyobb megvalósítóit a nyugati irodalmakban éppen a Vörösmartyval legrokonabb lelkű költőkben érte el: Shelleyben és főképp Hölderlinben.

A döntő különbség a klasszikus és romantikus magasztosság között abban áll, hogy a klasszicista számára a magasztosság költői techné kérdése: egy költői eljárás eredménye, melyet az antik stilisztika enallagénak nevezett. Az enallagé által a tárgy nem változik meg, csak a neve. Ha André de Chénier azt mondja: Le vieillard, le gardien de tes murs, akkor ez az aggastyán mégsem több, mint a házmester. A nagy romantikusok számára a magasztosság nem eljárás eredménye, hanem már az élményben adva van. Amikor a tárgynak magasztos nevet adnak, tulajdonképpen már nem ugyanazt a tárgyat látják lelki szemük előtt, mint a közember. Amikor Hölderlin azt írja:

Dort begegnen wir uns, o gütiges Licht! wo zuerst einst
Deiner gefühlteren Strahlen mich einer betraf.
Dort begann und beginnt das liebe Leben.

(Herbstfeier)

itt nemcsak eufemisztikusan körülírta ezt a szót: szülőház, hanem magának a szülőháznak is mélyebb értelmet adott saját életérzéséből, amelyben mélyebb értelme van a születésnek és az életnek.

A magasztos a hellenisztikus időktől a romantikáig az esztétika egyik legkedvesebb témája volt. Longinus művét 1524-ben nyomtatták ki először, különös fontosságra akkor jutott, mikor Boileau 1674-ben franciára fordította, és a felette való diszkusszió a francia klasszicizmus elméletébe kapcsolódott. Burke, Kant, Schiller és Humboldt a következő legfontosabb állomások. Itt is, mint a szentimentalizmusnak a definíciójánál, Schiller döntő szerepet játszott, aki a kanti rendszer terminológiájával közelítette meg a magasztos mibenlétét, megállapítva, hogy a magasztos az a tárgy, mellyel szem-

ben mint természeti lények semmisek vagyunk, de viszont mint értelmes lények, teljesen függetlenek. Minálunk, tudtunkkal, Csokonai foglalkozott először a magasztos mibenlétével:[6] valószínű, hogy Vörösmarty tudatában is szerepelt ez az esztétikai kategória. De ezek az egykorú definíciók csak igen kis mértékben mondják ki azt, ami Vörösmarty költészetében magasztos. Mindezek a definíciók ugyanis a magasztosságot felkeltő érzés okát a tárgyban látják. Ebben látta Riedl is, aki a következőket mondta Vörösmarty magasztosságáról: „Mert a fenségeset oly nagyon szereti, onnan van az, hogy az ő atmoszférája körében oly gyakori a villám, valamint gyakran (talán nagyon is gyakran) ordít nála az oroszlán."[7]

Mi ezt a tárgyi definíciót nagyon szűkösnek érezzük. Igaz, hogy Vörösmartynak a tárgyai és még inkább a magunkban közömbös tárgyakhoz vett hasonlatai többnyire a magasztos köréből valók, mégis ez a stílussajátság a tárgyi mozzanatokon túl, az egész nyelvhasználatot determinálja: mert a nyelvhasználatot előidéző asszociációk, mert Vörösmarty egész költői világa a magasztos körébe tartozik. Annál nyilvánvalóbb ez, minél inkább olyan verset nézünk, ami témájánál fogva egyáltalán nem magasztos. Épp ezért például egy rendkívül prózai, alacsony tárgyú verset idézek:

Priesznitz

A vaddal köz italt meg kezdé vetni az ember,
S gőgje fejében kór, agg leve és nyavalyás.
Priesznitz visszaadá a víznek régi hatalmát,
S ősi erőben kél ujra az emberi faj.

A vizet, a versnek legtárgyibb tárgyát, nem nevezi meg az elején, hanem metonímiával mindjárt tág perspektívát ad neki: a vaddal köz ital képében lappangva benne vannak az erdő nemes állatjai, amint a vízhez járulnak, esetleg az oroszlán is a sivatagban, mindenesetre az állatvilág bevonása a verset mindjárt az intonációjában a hétköznapi kútvizek és vizespoharak fölé emeli. A harmadik sorban említi a vizet, de olyan birtokos szerkezetben, mintha például

a régi parthusokról, a romlásnak indult hajdan erős magyarról, vagy a leláncolt titánokról lenne szó. Az ember is ennek megfelelően helyezkedik el a versben: nem egy szerény torokfájósról van szó, akinek vizes borogatással csökkentgetik a lázát, hanem nem csekélyebb dologról, mint az emberi fajról, ami Vörösmarty legkedvesebb és preromantikus visszafordultságára annyira jellemző „ősi" jelzőjével ellátott „erőben" (vö. hatalom az előző sorban) kel fel.

A magasztos stílus lényegjegyét az elvonatkoztatásban kell keresni. A realitástól való nagy távolság következménye ez a stílus: messziről vagy magasból nézve a részletek, az individuális vonalak elmosódnak, csak a nagy átfogó percepciók maradnak meg: erő, hatalom, emberfaj, minden vizek. Vörösmarty az az ember, ha szabad azt mondanunk, aki az erdőtől nem látja meg a fákat.

De ez a magasztosságra általában vonatkozik, ezt el lehet mondani a klasszicistákról is és nálunk valamennyi deákos költőről, és Kölcseyről is, kinek a szentimentális elvágyódása hasonló absztraháló stílusra vezetett. Vörösmarty és a vele rokon Shelley és Hölderlin magasztosságának a specifikuma a perspektíva, ami magaslatukról nyílik. Mert náluk ez a stílus nemcsak vágyódás, küzdés, felemelkedés volt a realitás feletti régiókba, hanem már fent lakás, minden felszállást megelőző apriorisztikus lelkiállapot. Ők a világot olyan messziről nézték, hogy látásukban a mérhetetlen távolságok is mindig benne voltak. „Minden dolog végtelent rejteget", mondja Babits Vörösmartyról, „az egészség alatt rettenetes betegségek lehetőségei lappanganak és a szépség – maga mondja –, a szépség mint a hínár, veszedelmes mély fölött jár. Minden keservesen nagy, vagy mélyen különös."[8]

Ugyanezt mondja Horváth János is: „Fények, árnyak, ködlő jelenségek, s változékony, elfolyó vagy ámulva megálló, tükröző vizek mily imbolygó sejtelmekkel, lényegük mily egymást kereső s minősítő változataival ösztökélik gondolatunkat Vörösmarty képeiben a földtől a földet övező nagy mindenség felé. Valóban nincsenek a szó szokott értelmében vett tájképei: a földi táj neki a földön is túli értelemmel teljes, és nem körvonalai, nem plasztikája kötik le a figyelmét, hanem látszatváltozásai, mikben a végtelenből jövő s oda

visszaröppenő fény nyomán az egyetemes élet sejtelmei nyiladoznak meg a látás számára."[9]

Vörösmarty tájai mind ilyen perspektivikus tájak: a részletekről nem tudunk meg semmit, Vörösmarty sohasem „leíró" költő; de minden táját átborongja a mögötte levő végtelenség, minden tája az emberi lélek tájképe egyúttal. Vörösmarty tájai mindig szomorúak; mégpedig nem olcsó szentimentális módon, romok, fűzfák, patakok kiemelése által, hanem valahogy a természet szomorúságát hordozzák, mint Thomas Hardy vagy Stefan George tájai.

Hol Siva végtelen fövenyében lankadoz a nap,
S csendes Aráltónak zaj nélkül nyugszanak árjai...
(Rom)

Lehet, hogy belemagyarázás, de ebben a két sorban a fájdalom mélyebb perspektívája nyílik, mint megannyi gyászos elégiában: évezredek és földségek megváltatlan bánata, amint a választott költőben ritmussá válik.

A folyókat is talán végtelen perspektivikus voltuk miatt szereti, mint Leonardo da Vinci. A folyók: az Óceánba vesznek, elmennek, és örökké elmennek, az idő, az emberélet mögött lappangó végtelenség örök képei:

A kisded patakok lassú csörgéssel erednek,
Harsog az országos Duna, tétova felszedi őket
S a folyamok vizeit, s iszonyúra nevelkedik árja.
Száz ragyogó szemmel belenéz a mennyei térség,
Nem szünik ő, lemegy a tengerhez veszni, veszendő
Habjaival lemegy a nagy idő, hogy vissza ne térjen.
(Zalán futása II.)

Ennek a perspektivikus stílusnak az illusztrálására egy szélsőséges példát hozunk fel:

Zengve körűlállák azután a nagy tüzet, és azt
Mind egyszerre, kupájokat is belehányva, megönték.
S ím valamint mikor a sok századok óta kevergő
Forróság kitör öbleiből, és szikla-tetőjét
Fölrúgván magasan szikrázik el a levegőben:
Rettenetesb lánggal lobogott föl az éjjeli nagy tűz
És vereses ropogó szikrái magasbra kelének:
Szerte világos az éj, de az álló néma hadaknak
Tornyosodott árnyéka setét órjási hegyekként
Messze lenyújtózik rémült várára Zalánnak.

(Zalán futása V.)

A tárgy, amit elmond, a tény, nem több, mint hogy a magyarok a borukat a tűzbe öntik, és a kupáikat utána hajítják; ez a tett már magában magasztos színezetű lesz azáltal, hogy nem individuális, hanem kollektív: az összes magyar egyszerre teszi. A hasonlat által pedig kozmikus arányokra nő, mert hiszen vulkánok kitörésénél hatalmasabb. De ez még mindig csak hasonlat, csak költői techné kérdése, ehhez még nem kell Vörösmartynak lenni; a Vörösmarty-szerű, a perspektíva az utolsó három sorban, a konklúzióban nyílik meg. A néma hadak nyújtózó árnyékában, amint súlyosan szállnak Zalán „rémült" vára felé, ősi, emberfölötti éjszakák borzalma rejlik, a különös félelmet a „néma" szó hallatlan arányokra növeli; a lélekben utak nyílnak a legtávolabbi dolgok, a gyermekkor és a halál nagy borzalmai felé.

Ilyen helyet nagyon sokat lehet idézni Vörösmarty költészetéből. A tornyosodott árnyék az előbbi sorokban nagyon jellemző kép: Vörösmarty nem a tárgyakat rajzolja, hanem cikázó és végtelenbe nyújtózó árnyékukat, amint extaziált szemének tüze előtt elvonulnak. Vörösmarty átélése oly távol áll a dolgok egyszerű realitásától, hogy közte és a valóság közt minden dolog misztikus összefüggése elfér; ez a perspektíva lelki magyarázata.

Vörösmartyban kora ifjúságától megvolt a hajlam, hogy elforduljon a realitástól. Ő az első irodalmunkban, aki az Én és Világ antitézisében határozottan az Én pártjára áll, és a világot bizonyos fokig

kizárja énjéből. Énjének mélyebb rétegeibe száll alá, oda, ahol az intim, a külvilág által alig befolyásolt érzelmek, a nemes és oktalannak látszó bánatok és a végtelenbe vesző homályos vágyak laknak.

Költészete ennek a mélyebb világnak a megvalósulása. Rejtett bánatai és vágyai a költészet által válnak igazán élhetőekké a számára, ezért nem is lehet el költészet nélkül: ez az egyetlen életforma, melyben megvalósíthatja önmagát, melyben a saját életét élvezheti. Ez a belső szükségszerűség fejeződik ki stílusának realitásfölötti magasztosságában, mely a számára nem kívülről jött szabály, hanem egyszerűen önmaga: azért ír emelkedetten, és azért nyílnak végtelen perspektívák költészetében, mert ő maga a világ fölött él, végtelen perspektívák között – tengerek, villámok, homokórák között kezébe hajtott arccal, mint a Dürer Melancolia-angyala.

A homokóra: aki az élettől elfordul, az a halállal rokon. Azokban a mélységekben, ahova a magába forduló Vörösmarty, mint valamennyi nagy kortársa, alászállt, előbb-utóbb találkoznia kellett a halálgondolattal. Nem azzal a halállal, aki szembejön az emberrel, mint hirtelen kaszás, hanem azzal, aki bennünk és velünk növekszik megszületésünk óta, az életünkbe ezer szállal belefonódott halállal. Vörösmarty nagyon fiatalon találkozott már vele. Az a félelmetes perspektíva, mely képeiből nyílik, nem más, mint a mindig jelenlevő halál perspektívája. „Az az egész teljes és nagyszerű élet – mondja Babits Mihály –, mely Vörösmarty minden képében ragyog, valami nagyszerű halállal van aláaknázva. Ez a halál átkeservesíti az egész életet."[10]

Der Tod ist gross.
Wir sind die Seinen
Lachenden Munds.
Wenn wir uns mitten im Leben meinen,
wagt er zu weinen
mitten in uns.

Rainer Maria Rilke

Vörösmarty mint sírköltő kezdte költői pályafutását; az *Aurorá*-ban Csaba álnév alatt megjelent versei ilyennek mutatják be. Már ezelőtt is elégikus költői levelekben művelgette költői tehetségét, és elindulásához mindvégig hű maradt. A magyar irodalom legszebb elégiáit és sírverseit ő írta, és minden művében van valami, ami elégiákra és sírversekre emlékeztet. Ady Endre előtt ő volt az a magyar költő, aki leginkább a halál rokona volt.

A sírköltészetnek már fél százados magyar tradíciói voltak, mikor Vörösmarty föllépett. Ányos Pál óta a sírköltészet a magyar lírai költészet legfontosabb tárgyköre lett, ebben valamennyi költői iskola találkozott. Csak magában az *Aurorá*-ban, tehát az első, nyomtatásban megjelent Vörösmarty-versek közvetlen környezetében nagyszabású sírverssel találkozunk: az 1882-es *Aurorá*-ban Kölcsey *A költő* című verse hirdeti, hogy „vígan dől vég sorsának keblére", ha álmainak serege elkísérheti; az 1823-asban gróf Majláth János Szegény Utasa örül a „kies hajléknak, melynek csendjét nem dúlja semmi nesz", Kisfaludy Károly a *Pálma és Ciprus* párbeszédjében hirdeti élet és halál misztikus egybetorkollását a romantikus végtelenben a ciprus szavaival: „Tiéd az élet, enyém a képzemény; (fantázia és halálvágy összefüggésének megsejtése!) egy hon szülötti, külön hatalmakra szakadtunk, míg létünk, egy fénynek árja, a végtelennek keblébe özönlik." Az 1824-esben Bárány Ágoston teljesen anakronisztikus, Ányos Pál-stílusú *Bölcső és Sír*-ja mutatja be, hogy a sírköltészet megalapítójának tradíciói még menynyire élnek; de ugyanitt Kisfaludy Károly már egy ma is kellemes hangzású szonettben variálja a témát:

A fülmilének esti zengzete
Gyöngén reszket le a mély szunnyadóra;
De ő nem éled semmi földi szóra.

(Végpart)

Így találkozik a sírköltészetben a múlt és jelen, sőt a jövő is, mert ugyanebben az *Aurorá*-ban Bajza, a jövő embere ekkor, szintén sírverssel szerepel: *Éjjel.*

Ezekkel a kiragadott példákkal csak azt akarjuk érzékeltetni: ha valaki meg akarná írni a magyar sírköltészet történetét, úgyszólván az újabb magyar líra kezdeteit írná meg; rendkívül változatos anyagot találna, s vizsgálata a formafejlődés szempontjából is igen tanulságos lenne. Vörösmarty mint sírköltő egy nagy kollektívumba kapcsolódott bele.

Ezek voltak tehát Vörösmarty sírköltészetének irodalmi előzményei és okai. Az affektálás vádja erre a sírköltészetre éppúgy ránehezedik, mint a szentimentalizmusra általában. Meg kell vizsgálnunk, mi volt Vörösmartyban az a lelki valóság, ami őt arra bírta, hogy a kor divatos érzelmi formáját átvegye; vajon belső szükség küldte őt ebbe az irányba, vagy csak a korabeli költészet erős konvenciói.

Ez a formailag oly sok irányú sírköltészet voltaképpen csak két gondolatot variál állandóan. Az egyik a mulandóságkomplexum, tehát lélektanilag a *halálfélelem* költészete, a másik a „sír nyugalma" komplexum, a *halálvágy* költészete. A kettő a lélekben szorosan összefügg egymással; éppen ezért mind a két motívum rendszerint ugyanannál a költőnél sokszor ugyanabban a versben feltalálható. A halálfélelem költészete a szentimentális bánatnak, a halálvágy költészete a szentimentális elvágyódásnak, mintegy végső érzelmi konzekvenciája.

Vörösmarty számára a két dolog elseje, a mulandóság, nem volt annyira centrális jellegű, mint mestere, Berzsenyi számára. Berzsenyi átélésében mindig benne van az átélt tárgy mulandósága, semmibe zuhanása, átélése, azt lehet mondani, a Határ átélése, melyen túl a semmi következik. Vörösmarty átélése romantikusabb, határ-

talan: az ő perspektívája, mint láttuk és még látni fogjuk, nem a semmire nyílik, hanem valami megfoghatatlan és ijesztő létezésre, ami túl van az életen és halálon. Berzsenyi halottjai eltűnnek; Vörösmartyéi kísértetek lesznek.

A mulandóság költészete sokkal erősebben van képviselve a fiatal Vörösmartynál, semmint később. Ennek több oka van: filológiai oka az, hogy fiatalkorának mintái, a latin klasszikusok, bizonyos kis mértékben a német elégikusok, a Göttinger Hainbund és főképp a deákosok és Berzsenyi ilyen irányban befolyásolták; később pedig ez a hatáskör megszűnt.

A második ok általános lélektani. Paradox módon a fiatal embert a halál gondolata sokkal erősebben foglalkoztatja, mint a férfit. Ez talán azért van, mert az ifjú erősebben szereti az életet, mint a férfi. A téltől csak az fél, aki nagyon szereti a nyarat; aki a legintenzívebben éli át az élet örömeit, az éli át legintenzívebben az örömök mulandóságát is.

A szellemtörténetben ez az érzés abban a mozgalomban jutott teljes kifejezésre, ami par excellence fiatalos mozgalom volt, úgyhogy részvevői vagy elpártoltak tőle, vagy nem bírták az életet az ifjúságon túl elviselni; a Sturm und Drangra gondolok, mellyel a fiatal Vörösmarty sok rokonságot tart, különösen első drámáiban.[11] A Sturm und Drang emberének örök fájdalma ez: lényének behatároltsága a világ végtelenjével szemben; minden öröm csak kicsike része a nagy mindent átélés örömének, és meghalunk, mielőtt elérhetnénk odáig.[12]

Másfelől az ifjúság érzi legerősebben az örömtelenséget is, fokozottabb érzékenységénél és még nem rezignált életkövetelésénél fogva. Ez is a mulandóság érzését kelti fel, talán ez a negáció a legerősebb mértékben. Az ember később türelmesebb lesz és igénytelenebb. A mély depressziókat, melyeket az ifjúkor kielégületlen vágyai váltanak ki, az ifjúkori öngyilkosságok patológiáját az idegorvosok jól ismerik.[13]

A harmadik ok, ami a fiatal Vörösmartyt a mulandóság költőjévé tette, nem általános, hanem speciális művész-lélektani ok: az alkotó ember gyötrő, ideges félelme, hogy meghal idő előtt, hogy meghal,

mielőtt a mű emléket állítana róla. Ezt fejezi ki Vörösmarty egyik legkorábbi verse, *Oh most hallgass rám:*

Én ily lelkesedett, elmúljak-e szunnyadozóként?
Szótalan adja-e ki lelkemet a hideg ajk?
Oh nem: szólni fogok, hogy az intést hallja kelettől
Nyúgatig, aki csak ért, s emberi szóra ügyel;
Szólni fogok, hogy dél éjszaknak visszadörögje,
És bár sok szivekig hajtsa beszédeimet!...
(VIII. 58.)

Ha ezeket a sorokat nem Vörösmarty írta volna, egy mániákus vallomása lenne; így azonban az a profetikus önértéktudat van benne, mely a nagy művészek fiatalságát jellemzi.

A Csendes Haló (VIII. 72–73) rövid haladékot kér a mulandóságtól:

Egy kis órát még, kiveszés határa!
Lám nyugat dombján múlatoz napunk is,
S lankadottan néz lehunyó tüzével
Futta helyére.

Nem okolja meg, miért kell a kis óra, csak azt említi, hogy nem vidámságra kell, az emlék szállta meg; – de az egész vers tónusa Hölderlin versére emlékeztet, melyben a sorshatalmaktól egy nyarat és egy őszt kér az „érett énekre", azután nyugodtan száll az árnyak közé, mert egyszer élt: An die Parzen.

A negyedik ok személyes természetű: az Etelka-élmény. A költő életének eseményeit, mint pl. Vörösmarty életében elsősorban az Etelka-epizódot, többféleképpen lehet értékelni. A pozitivista irodalomtörténet általában túlságosan nagy jelentőséget tulajdonított az „élményeknek", melyek alatt eseményeket értett. Pozitivista szemmel úgy lehetne látni, hogy az Etelkával való találkozás döntően befolyásolta Vörösmarty sorsát; ha Etelkával nem találkozott volna, minden másképp történt volna. Babits Mihály pedig mintha az ellenkező végletbe esnék: a „gazdag kisasszonynak" csak valami deko-

ratív, ürügyszerű szerepet szán Vörösmarty fantasztikus életében. Az igazság ezúttal a középen lehet: az Etelka-élmény talán csakugyan döntő fontosságú volt, de nem esemény volta által, hanem szimbolikus értéke által. Vörösmarty élménye ugyanaz lett volna, ha az esemény más is, ha esetleg más leányba és más körülmények közt lesz szerelmes: az ember sorsdöntő, nagy élményei nem kívülről, hanem belülről determináltatnak. A lélek az események nyers masszájából kiválasztja és a maga képére formálja azt, amire szüksége van; ilyen értelemben minden sorsbíró ember (aki át bírja élni a sorsát) egyúttal a saját szerencséjének a kovácsa.

Vörösmarty Etelka-élményének, sorsdöntő első szerelmének a szimbolikus értelme a szerelem enyészetes volta, halálközelsége volt. A szerelem két módon is mulandóság-szimbólum a számára: egyrészt a leány hűtlensége miatt, másrészt a saját érzésének a mulandósága miatt. Lírai, vallomásszerű költészete az Etelka-szerelemből kezdettől fogva ezeket a motívumokat emeli ki; ami egyéb tartalom van a szerelemben, amellett a fiatal Vörösmarty érzéketlenül megy el; belső diszpozíciója arra rendelte, hogy a szerelem ízében az enyészet ízét kóstolja meg.

A hűtlenség: nemcsak lírai témája, hanem fiatalkori kisebb elbeszélő költeményeinek legfőbb tárgya *(Turi nője, A haldokló leány, Laboda kedve, Az éjféli ház, A hű szerető, Becskereki)*. Vörösmartyt mélyen etikus természete is a hűség problémájának, a szerelem etikájának a költőjévé tette, de még inkább a hűtlenség szimbolikus értéke, halálközelsége.

Etelka hűtlenségénél még fontosabb tapasztalat volt a számára a saját érzésének mulandó volta. Számos versének és levelének[14] tanúságából kitűnik, hogy az Etelka-történet legmegrázóbb része a számára ez volt: hogy az az egész lényét betöltő, intenzitásában örök tartalmú érzés egyszer véget érhetett, és hogy utána idővel már csak fájdalom sem maradt, hanem hideg közöny. Van-e akkor örök az emberben?

Itt szembekerül az érzelmeire alapozott romantikus ember egyik legnagyobb félelmével, az érzéstelenségtől való félelemmel. Ez a kényszerképzetszerű félelem a szubjektív embernek, az érzelmeire

beállított embernek, szellemtörténetileg tehát elsősorban a preromantika emberének legrettenetesebb lidércnyomása. Amikor az érzelmek teljessége a lélekben elhallgat, az élet elveszti értelmét. A mulandóság gondolata, az enyészet érzése ekkor hatol be legerősebben az emberbe. Korff rendkívül szellemesen állapítja meg, hogy az igazi Gretchen-tragédia nem abból áll, hogy Gretchen meghal, hanem hogy Faust már talán nem is bánja[15] A magyar költészetben Kölcsey az első, aki ezzel a gyötrelemmel szembekerült. Vörösmarty már nagyon fiatalon ismerte; egy 1823-ból való versében ezt mondja:

Oh ifjukornak bíboros istene!
Még nincs-e tiltva visszamosolyganom,
Oh add meg ismét a zokogó panaszt,
A fájdalomnak kinait, édeit,
Adj egy sóhajtást – s életemmel
Hagyd lobogó tüze közt enyészni.
(A szerelmetlen)

A félelem kiéleződik az által a tudat által, hogy egyszer az érzelmek teljessége volt benne, és most az érzelmek mind-mind elhallgattak. Az elhagyott házban, az élmény nem lakta szívben kísértetek tanyáznak csak. Az Etelka-élmény utolsó hangja Vörösmarty költészetében, az 1833-ból való *Elhaló szerelem* ezt fejezi ki:

Szerelem oltárán
Szép emlékezet
Visszatükröz néha
Eltünt képeket.
Év múlik s a kedves vendég,
A hitetni visszajött kép,
Messzi honba száll:
És neked, ki szívkihalva,
Élsz magadtól iszonyodva,
Kell-e még halál?

Nem kell már halál, mint a fiatalkori sírsóvárgó versekben: a halál már bevonult a költő életébe, az érzelmeitől megfosztott ember élete haláltartalmú lett; kinövekedett az élettől elszakadt lélekállapot.

Ily módon a szerelem két úton is a mulandóság felé vezetett, „halálos" szerelem volt, szimbolikus módon az enyészetet tartalmazta. De még más utak is vezetnek a szerelemtől a halál felé, mélyebben romantikus, kísértetiesebb, titokzatosabb utak.

A halálvágy költészetére és annak specifikusan vörösmartys formájára térünk most. Amióta költészet van, a költők a mulandóságról énekelnek, és egyúttal esengve kérik a nyugalomhozó halál közeledését; és amióta a verseknek publikuma van, ez bizonyos józan szkepszissel fogadja a költők halálvágyát, s a halál és a favágó meséjére gondol. A szkepszis különösen megokolt abban a lélektörténeti periódusban, melyre Vörösmarty sírköltészetének legjava esik, a szentimentalizmus korában. Walter Rehm nagyszabású szintetikus tanulmányában a német költészetre vonatkozóan kimutatja, hogyan válik a sírköltészet mindinkább lapos költői rutinná: „a líra Klopstocktól Matthissonig feltűnően hanyatló vonalat fut be: rajta lehet leolvasni a kor új halálérzését a maga lassú átalakulásában, kezdetbeni nyugodt vallásos mélységét és erejét, majd lassú alásüllyedését egy gyönge és ingerlékeny lelkiélet alacsonyságaiba, mígnem pusztán esztétikummá kopik".[16] A magyar költészet a motívumait ebből a már ellaposodott, költői játékká vált versrétegből merítette. Sírverseink legnagyobb részéről nyugodtan lehet állítani, hogy költői divat inspirálta őket, nincs mögöttük lélekben valóságos vágy a sír nyugalma után. De nem hisszük, hogy ezt lehetne mondani Vörösmarty hasonló verseire, melyek között első helyen áll egyik legszebb költeménye, a *Kis gyermek halálára*. Amint a mulandóságversek lelki alapjait megkerestük, meg kell találnunk a halálvágyversek vörösmartys gyökereit is.

Úgy gondoljuk, hogy ez a halálvágy természetes következménye volt annak a lélektörténeti processzusnak, melynek folyamán a preromantikus ember lélekmagára maradt. A magára maradt lélek, mely nagy metafizikai kapcsolatait elvesztette, és az éggel együtt a földet

is, a mély, megszentelt kapcsolatot a külvilággal – saját gravitációját követve, önmagának egyre mélyebb rétegeibe süllyed, mindig ősibb, öntudatlanabb, kimondhatatlanabb vágyakhoz, fantáziákhoz száll alá, és végül elérkezik olyan vágyakhoz, melyeknek kimondható formája egyedül a halálvágy.

A nagy preromantikusok halálvágya mindig szimbolikus értelmű. Nem a megsemmisülés vágya ez, nem valami abszolút nirvána felé sóvárog (ilyen vágy nincs is, a buddhistáknál is csak mint végső határlehetőség szerepel, csak a szent jut a tökéletesség olyan fokára, hogy immár ne vágyódjék semmiféle létezés után, tehát hogy a semmi után vágyódjék). Ez a tökéletesség már embertelen; az ember, ha a halál után vágyódik, voltaképpen a létezés egy másik formája után vágyódik.

A létezésnek ez a másik formája az, amit preindividuális létezésnek neveztünk máshol. (*A magyar preromantika*. Minerva, 1929.) A halálvágy voltaképpen annyi, mint vágy meg nem születettnek lenni. A preromantikus kor gondolkozói ezt a gondolatot sokszor kifejezték: „Das Ende liegt immer im Angang, so wie der Anfang im Ende", mondja Hippel; kevésbé paradox formában Lichtenberg: „Das Wort Entbindung ist zweideutig; es kann auch den Tod bedeuten", és „Der Tod ist das Leben; ehe die Zeit war, war die güldene Zeit".

Az aranykor: a halál visszatérés az aranykorba, a lélek Árkádiájába. A halál az az állapot, mikor az élet már nem zavarja a lelket, mikor már csak lélek, csak bensőség, csak az önmaga lényege passzív önmagáért-valóságban, lehullva róla mindaz a kínzó és alapjában véve tőle teljesen idegen esetlegesség, amit emberi életnek hívunk. A halál a lélek legtökéletesebb állapotát jelenti. A „sír nyugalma" kifejezésben a realitás nem a síron van, hanem a nyugalomban.

Young szavaival:

Death gives us more than we in Eden lost,
This king of terror is the prince of peace,[17]

Vörösmarty sírverseiben sosem beszél megsemmisülésről; a halál nála álmot vagy álomtalan alvást és hazajáró árnyékéletet jelent. Így a *Kis gyermek halálára*, így egyik első, nyomtatásban megjelent verse, a *Csaba szerelme*:

Bús Csaba sírjához lejönni, leányka, ne rettegj,
Tőled nem lehet a bús Csaba sírja tova.
Jöjj bátran: többé föl nem kel az, a ki lenyugvék,
Vad fa terem dombján s fájdalom őrzi porát.
Ott hallgasd a dalt s ha hajaddal az éj szele játszik,
Tudd, de ne irtózzál: bús Csaba szelleme az.[18]

Így végződik a *Lanthoz* írt költeménye is:

Ott pihentedben hideg éji szellő
Jő reád és dalt morog a halálnak,
S én, sok inségek fia, hangjaidnál
Csendesen alszom.

Álljon egy példa későbbi verseiből is:

Halk suhogásaikat még hallja-e vajon alant is?
Hallja: de álmodozik s álma örökre szelíd.
(Remete sírja)

Álom és halál mélyen egybefonódnak költészetében; a két Helvila-versnél pl. nem is lehet tudni, hogy az álomról vagy komolyabb testvéréről beszél. A hazajáró motívuma semmiféle magyar költőnél nem oly gyakori, mint nála.[19]

A halálálom és a hazajáró szellem nagyon általános motívumok, magukban még nem bizonyítják, hogy Vörösmarty halálvágyában egy másik létezés után való vágy lappangott. De hogy ezek a motívumok eleven valóságot jelentettek a kor nagy költőiben, azokban, akik kiásták őket a mitológia és a folklór lomtárából, az kétségtelen; másképp nem lett volna értelme, hogy megelevenítsék ezeket az ősi

és a felvilágosodott század által megvetett képzeteket. És Vörösmarty sem használta őket szóvirágképpen, puszta dekoráció gyanánt; hiszen Vörösmartynál soha sincsenek henye szóképek, költészetének a realitása éppen képeiben van. A képek gyakori visszatéréseiből és főképp mondásuk intenzitásából, a körülöttük újra meg újra feltámadó fantázia-processzusból, ami új képek és ritmusok teremtésében realizálódik, arra kell következtetnünk, hogy Vörösmarty számára a halálálom és a kísértet valamiféle realitást jelentett.

Amivel természetesen nem azt akarjuk mondani, hogy Vörösmarty egyiptomi vagy antik módon hitt a lélek síron túli, tengő álomszerű árnyékéletében (ez meglehet, de nem fontos), még kevésbé, hogy Vörösmarty spiritiszta volt. A halálálom és a kísértet szimbólumok voltak a számára, vagy még inkább vágyképek: kifejezői a vágynak egy másik létezés után, ahol az ember komplex és önellentmondó lényéből immár csak egyetlenegy, a legvörösmartysabb komponens marad meg, a fantázia; ezt fejezi ki a halálnak az álomhoz való hasonlítása. Az álomtalan alvás („aludni fogsz s nem lesznek álmaid") képzete még közelebb jár ahhoz, amit a halálvágy itt szimbolizál, a preindividuális létezéshez; a modern pszichológusok szerint az ember az alvás által, beburkolódzva a sötétségbe, a melegbe, testi és lelki funkcióit a legminimálisabb biológiai szükségességekre csökkentve, minden éjszaka visszatér abba az állapotba, melyben megszületése előtt volt – és ezáltal a periodikus pihenő visszatérés által válik az élet elviselhetővé.

A kísértet értelme sokkal mélyebb, és Vörösmarty legbensőbb titkaival függ össze. Ami szembetűnő: a kísértet irreális létezése. A kísértet nem vet árnyékot, nincs teste, nincs súlya, nem földi, a kísértet tiszta lélek, tiszta bensőség, a kísértet az ember legbelsőbb, legtisztább önmagának a szimbóluma. És egyben a szimbóluma annak az emberen túli kifejezhetetlen borzalomnak is, ami a teljesen magára maradt, minden földitől elszakadt lélek örök kísérője. A kísértet Vörösmarty démonjának a szimbóluma.

Vörösmartynál, mint a Sturm und Drang költőinél és mint a német romantikusoknál, halál és szerelem szorosan összefüggenek. Minthogy a halál az út a jobb élet, a nagy visszatérés, a gátlások-

tól való megszabadulás felé, maga az enyészet, a meghalás bizonyos gyönyörűségteljes, sőt erotikus színezetet kap;[20] Vörösmartyban sok hangot találunk, ami a Hymnen an die Nacht halál-ekstázisára, halálgyönyörére emlékeztet. Egyesíteni a két ekstázist, ami életünkből ki- és egy magasabb létezésbe bevezet, ember voltunk két legmagasabb lehetőségét, a halált és a szerelmet egy aktusban, meghalni a szerelemben: Vörösmarty fantáziáját is foglalkoztatta, mint a külföld nagy romantikusaiét.

A „Liebestod" a témája a két Helvila-versnek:

Oh jöj megint el, kedvesem!
És rám hajolván karjaid,
Rám tündökölvén tűzszemed,
Tedd végtelenné álmomat!
(Helvilához)

Álom, álom, édes álom!
Altass engem, légy halálom,
Légy halála életemnek,
S élte haldokló szivemnek.
(Helvila halálán)

A „Liebestod" mondája, amint Majláth gróf elbeszélésében, a *Villitánc*-ban találta, inspirálta első epikus munkáját, a *Hűség diadalmá*-t. A hős halott kedvesével találkozik, akiből villi lett; a villik ölelése halálos, de aki így hal meg, maga is villivé válik.

Tündér karjaival Gárdonnak ölébe simulván,
Csókra nyiló ajakát faggyá hidegíti; eloltja
Keble tüzét, szemeit fényevesztett halálba meríti.
A vesztés órája után mily boldog enyészet,
Mily jeles egybekelés! Sziveik megváltva bajoktól,
Váltva keservtől egyesülten lengtek az agg föld
Gőze fölé...
(VIII. 189–190.)

De ettől a dekadens fantáziától függetlenül is, Vörösmarty szerelmes verseiben mindig borong valami halálosság. Szerelmi élményébe a mulandóság élménye is mindig beleértődik, a kettő teljesen egybesimul, és sokszor olyan, mintha a szerelem már csak narkotikum volna, ha ugyan nem eszköz, menekülni az élet elől, gyönyörűségteljes öngyilkosság.

A *Csongor és Tündé*-ben, Vörösmarty filozófiai vallomástételében, a végül is diadalmaskodó „szerelem az éjben", amint Babits Mihály is kiemelte, nem más, mint költői gyorssegély, hogy miután a három Vándor sorsában szimbolikusan összeomlott minden, amiért élni érdemes, a mesedráma mégse fejeződjék be súlyos pesszimizmussal, ne váljék tragédiává. És talán Vörösmarty életében is ilyen gyorssegély lehetett a szerelem, a Csajághy Laura szerelme. Minden szerelme „halálos" szerelem volt, és egy gyönyörű epigrammájában a címben jelzett „szerető *óhajtása*" is valahogy csak a halálban találja meg a szerelem értelmét:

Mint a gyenge virág haldokló fára fonódik,
S repkény karjaival tartja ölelve hiven,
Úgyan fogjanak át, lánykám, hű karjaid engem,
Majd ha nagy álmomnak végtelen éje közelg.

A halálgondolat, minden vágyának halálközelsége nem lehetett valami elszigetelt, időnkint megjelenő tünet Vörösmarty lelki életében; a memento mori a számára nem azt jelentette, hogy időnkint eszébe jutott, hanem élményének alapformája volt.

A kanti filozófia szerint csak azt tudjuk megismerni, ami preformálva van értelmünk kategóriái által. Hasonlóképp lehetne bizonyos életfilozófiai kantianizmust is felállítani: az ember csak azt tudja átélni, ami preformálva van érzelmi életének kategóriáiban. „Csak mennyit a szív felfoghat magában...", mondta Vörösmarty is; az ő szíve olyan volt, hogy az egész életet a halál árnyékában fogta fel. Vörösmartyhoz a lelki események már úgy közeledtek, hogy halálos arcukat sem rejtegették: a szerelem, a munka, a lélek sorsa általában.

Vörösmarty számára a szerelem mint érzés, végtelen tartalmú,

vágyódásában messze száll az emberi élet határain túl; de ugyanakkor a szerelem mint sors, mint emberéletünk része, a legmulandóbb, a leg-„tündéribb" minden életmozzanat közül.

A végzetes ellentmondást a tartalom végtelensége és a forma végessége között fel kellett hogy lelje a „férfimunkában" is, a költői alkotásban, ami a számára a munkát jelentette. Minden írás megalkuvás; minden költő úgy érzi, hogy külső körülmények meggátolják abban, hogy élete főművét megírja; mindig úgy érzi, hogy az éppen alkotás alatt levő mű valahogy csak ideiglenes jellegű, és az igazi művet akkor fogja megírni, ha ezzel kész lesz.[21] Ez az ideiglenességérzés csak illúzió, kifejeződése annak a nem tudatosodó érzésnek, hogy az igazi művet, ami az egész, végtelen tartalmat formává varázsolná, nem is lehet megírni. Vörösmartynak töredékben maradtak azok az írásai, melyekbe valószínűleg legteljesebben bele akarta önteni egyéni végtelenségét, végtelen fantáziáját; a *Délsziget*, ez a tervezett mitikus önéletrajz, és a *Magyarvár*, ez a totális víziója kedvenc fantáziájának, az ősmagyar világnak.

Építék s mellyet titkon képlettem, az eszme,
Kezde szilárd testté nőni hatásom alatt.
De beleszólt a halál: lefelé építsetek, úgymond,
S e fekete házat adta nekem örökül.
(Sírversek, 1851. I.)

A halál mindig beleszól, és Vörösmarty mindig lefelé épít. Rengeteg sírversen át építi oeuvre-jét, ezt az óriási epitáfiumot.

És ugyanezt az ellentmondást olvasta ki az ember sorsából általában: végtelen vágy és véges, semmibe vesző teljesedés.

Az ember, ha a magában hordott végtelenség zúgását hallgatja, a teremtés legfőbb értelmének, királyának és teljesedésének érzi magát; ha azt nézi, ami a benne levő világból a kívüle levő világba szilárdul mint tett, munka, hír: a pillanatig élő féreggel érzi magát rokonnak. Ezt tanítja Vörösmarty gondolati költészetének legteljesebb, legmélyebb és egyúttal az önkifejezés szempontjából is legigazibb darabja, az Éj monológja a *Csongor és Tündé*-ben.

A mélységes pesszimizmust, a gyökeres kiábrándultságot, feneketlen reménytelenséget, az önmagára maradt lélek magányos vergődését a kihunyt csillagok alatt, a halál árnyékában meggörnyedve, a fiatal Vörösmarty a szentimentális sírköltészet, az ossziáni búsongás készen kapott motívumainak elmélyítésével fejezte ki. Később a *Csongor és Tündé*-ben reflexió, költői filozófiaképpen fogalmazta meg, férfikora delén; az öreg, összeomlásához közeledő „harmadik" Vörösmarty találta meg halálos életérzése számára a vulkanikusan kitörő, csak-vörösmartyas lírai formát az *Emberek*-ben, az *Előszó*-ban, a *Vén cigány*-ban.

Közben pedig, „az ifjúság háborgó napjai múlván", sikerült kialakítani magában egy másik világnézetet is, antik-sztoikus reminiszcenciákból, a magyarság aktuális céljaiból és lényének meleg humanizmusából. A férfi Vörösmarty reményteljes világnézete ellentmondásban áll fiatalkorának és öregkorának pesszimizmusával, és ellentmondásban áll férfikora legjobb alkotásának, a *Csongor és Tündé*-nek egyik értelmével, a Vándorok és az Éj Asszonyának filozófiájával. A két világnézet között semmiféle áthidalás nem lehetséges. Vörösmarty meg sem kísérelte. Melyik az igazi? Melyik közülük Vörösmarty?

A régebbi tanítás szerint a férfi Vörösmarty világnézete az igazi. Ennek a felfogásnak az értelmében a fiatal Vörösmarty szentimentalizmusa és sírköltészete csak irodalmi divat és a fiatalság öntetszelgő szerepjátszása. A *Csongor és Tünde* pesszimizmusa csak filozófiai betét, ami nem függ össze az alapjában véve optimista alaptónusú egésszel, a Vándorok csak kompozíciós hiba, Gyulai Pál szerint. A harmadik Vörösmarty, az elborult elméjű, pedig már nem ugyanaz, aki a fiatal és a férfi Vörösmarty volt; meghasonlott lélek, akiben az egykori élethitet a nemzet tragédiája összetörte.

Babits Mihály óta fordítva gondoljuk. A férfi Vörösmarty magára öltötte a magyar–római idealizmus tógáját, amint magára öltötte Csajághy Laura szerelmét, hogy megmentse magát, hogy életben maradjon. Vallotta, amit talán nem is hitt, hogy idővel elhiggye maga is. Optimista lett a credo quia absurdum alapján. De az igazi Vörösmarty a fiatal Vörösmarty volt, és a fiatal Vörösmarty már

magában hordozta a harmadik Vörösmarty tragikus és borzalmas vonásait. Vörösmarty nem kívülről omlott össze; legkorábbi fiatalkorából nőtt benne az a valami, ami a *Vén Cigány*-ban tombol.

Az igazi Vörösmarty a legpesszimistább, leginkább haláltartalmú, legsötétebb hangú költő a magyar költészetben. Arany János is pesszimista, de benne van valami az öregember rezignált bölcsességéből; Madách filozofikusabb, reflektáltabb; Ady Endre minden elkeseredése közt is mindvégig hisz az Életben. De Vörösmarty életérzése olyan mélyen halállal átszőtt, mint a görög tragédiák dionyzikus fájdalma; Vörösmartyban valami minden tapasztalatot és minden reflexiót megelőző apriorisztikus keserűség gyanánt él a tudás az élet eredendően elégtelen voltáról, és a szavak, melyekben kifejezi magát, öntudatlanul is a görög tragédiák súlyos igéit idézik:

Ki játszik ott fenn így velünk?
Keblünkbe forró vágyat ád,
S csak akkor hagyja telni azt,
Midőn már lángja megszakadt.
Ne mondja gyermek énnekem,
Hogy boldog, ki sokáig él,
Az boldog, aki meghal, mint ezek (fiatalon)
Ki mélyen alszik föld alatt.

(Hábador befejezése)

3. A magyar Vergilius és a magyar Osszián

Vörösmarty azzal a tudattal fogott hozzá *Zalán futásá*-hoz, hogy szabályos eposzt fog írni: megalkotja a magyar hőskölteményt, melyre kora epedve várt, és népének az lesz, ami Homérosz, Vergilius, Tasso és Camões volt nemzetének. Az epikus hagyománynak teljes és zárt formakincsét látta maga előtt, kész keretet, mely mintegy csak arra várt, hogy megtöltse magyar tartalommal. Hogyan? Azon úgyszólván nem is kellett gondolkoznia, csak azon, hogy mit mondjon el a megadott epikus formában.

Mint a kollektívum része (és epikus költő csak az lehet, aki kollektívumot érez maga mögött), mint a nemesi magyar kultúra énekmondója, egy pillanatig sem kételkedett abban, hogy a klasszikus eposzköltők és köztük elsősorban Vergilius az eposz számára örök időkre felállították a feltétlen érvényű normákat, melyek betartása által válik az eposz igazán epossá.

De mint szubjektív, szentimentális, a zsenielméletben hivő költő, talán nem vállalkozott volna erre a feladatra, ha nem látta volna példáját, hogy az epikus forma összeegyeztethető a preromantikus életérzéssel, sőt annak legnagyobb szabású hordozója lehet: ez a nagy mintakép Osszián volt.

Homér és Osszián, naiv és szentimentális, a kor kedvenc antitézise, mely Blairtől kiindulva, Herderen át hozzánk is elhatott, és két szép magyar költemény ihletője lett. Mi kissé átmódosítjuk a magunk céljaira, és Homérosz helyett a nemesi magyar költőhöz közelebb álló epigonját mondjuk: Vergilius és Osszián. Ebben a két névben benne van a *Zalán futása* formájának egész problematikája.[22]

Napjainkban, a humanisztikus kultúra összeomlásának korában már nemigen hiszünk a műfajokban, irodalmi szívünk mélyén. A líra valamennyi alműfaja kiveszett a XIX. század végén, és beleolvadt a „vers" meghatározhatatlan műfajába. Megszűnt a tragédia, és megmaradt a színdarab, melyet ugyan szabálytan normál, ami a legmerevebb klasszicizmusnál is szigorúbb, de ez a szabálytan nem irodalmi, hanem színpadtechnikai természetű, és a publikum tömeglélektani jelenségével számol állandóan. Az elbeszélő költészet megszűnt, és minden epikumot elnyelt a műfajtalan regény, a „monumentale Unform", amint Paul Ernst nevezi. A mai író nem ül azzal a munkájához, hogy valami műfaj szabályait kell teljesítenie; elveszett a régi költőknek ez a megnyugtató biztonsága, ez az esztétikai pózna, amit az úszómester a kezdő úszó elé tartott, hogy megkapaszkodhassék, ha megijed. És ezért nehéz ma elképzelnünk, hogy Vörösmarty számára *Zalán futása* már mennyire adva volt, mielőtt elkezdett volna gondolkozni rajta. Annyira adva volt, hogy az önálló részek szinte csak a szabályok ellen dacolva, szinte malgré lui

jöttek létre, amikor a hivatalos epikus költő, ős mesterének módjára, szundikált.

Vörösmarty nagy múltú magyar epikus tradíció folytatója, *Zalán futása* százesztendős előkészület eredménye. Nem a Zrínyi–Gyöngyösi-hagyományra gondolunk, a magyar barokkal csak tárgyban talált Vörösmarty összekötő kapcsolatot. A *Zalán futása* őseit a magyarországi latin költészetben kell keresni. A latin költészetet a jezsuita rendi iskolák, és hatásuk alatt a többi tanítórend, minálunk is állandóan művelték, mint a többi katolikus országban, és állandóan ébren tartották azt a poétikát, melyet a renaissance végén Julius Caesar Scaliger klasszikussá tett.

Scaliger Vergilius értékét habozás nélkül Homérosz fölé emelte, racionalista ízlését és Vergilius középkori tiszteletét szembeszögezve a renaissance Homérosz-rajongásával. Szerinte Homérosz nem mindig felel meg a bienséance követelményeinek, aprólékos, bőbeszédű (Vergilius ugyanazt egy eposzban elmondja, amit Homérosz kettőben), és főképp nem eléggé magasztos. Az elegáns Vergilius ellenben feddhetetlen költő, minden későbbi epikus egyetlen lehetséges mintaképe. Ilyen gloriolában vonul be Vergilius, jezsuita közvetítéssel, a magyar költészetbe.

Vergilius és kisebb mértékben Ovidius klasszicizált receptjei nyomán készültek az első latin nyelvű eposzok, melyek tárgyuknál fogva már a magyar irodalomhoz tartoznak. A legnevezetesebb közülük Kazy Ferenc *Hunnias*-a 1731-ből, mert olvasottságára több adatunk van egészen a XIX. századig; továbbá Adányi András *Fastorum Hungariae* Pars I., II., 1742-ből; vannak epikus művek Zrínyiről, Hunyadiról, a magyar királyokról, a magyar nádorokról, Szeged keletkezéséről stb.[23]

Ezeknek a latin–magyar költőknek vergiliusi örökségét vették át deákosaink. A három alapító az epika terén is átmenetet képez latin és magyar költészet közt, mint a líra terén. „Mind a három költő egyforma buzgalommal fordítgatja a Vergilius *Aeneis*-ét és idilljeit... Rájnis Vergilius összes költeményeit le akarta fordítani, az idillekkel és a *Georgicon*-nal el is készült, az *Aeneis*-t csak elkezdte, Baróti Szabó pedig az idilleken kívül teljes *Aeneis*-szel ajándékozta

meg a nemzetet."[24] Baróti Szabó *Aeneis*-fordítását Vörösmarty jól ismerte, a „hatodik oskolában" olvasta önéletrajzi levele szerint a jobb könyvek között, Rájnis *Ekloga*-fordításával és Virág költeményeivel egyidőben.[25] Úgy látszik, Baróti Szabó fordítása révén ismerkedett meg igazán Vergiliusszal.

A Vergilius-kultusz nemcsak a deákos iskolát jellemzi: a korhoz éppúgy hozzátartozik, mint a Horatius-kultusz. Dugonics András kívülről tudta az egész *Aeneis*-t,[26] később pedig Csokonai, szemlét tartván a világ nagy epikus költői fölött, Vergiliusról beszél a legnagyobb elragadtatással: „Vergilius! E szóba minden poétai héroizmust besummáltam: többet róla nem is szólok, nehogy az ő dicséreteit elmém hibájával találjam kopogtatni."[27]

A Vergilius iránt való enthuziasztikus tisztelet, a latin nyelvű költők vergilianus példája, a magyar Vergilius-fordítások, szükségképpen arra kellett hogy buzdítsák deákos költőinket, hogy megpróbálkozzanak önálló magyar epikus költeményekkel, a megadott minták szerint. A versforma, a magyar hexameter már adva volt; tárgy bőven akadt a latin nyelvű epikában; így nem is kellett nagy merészség ahhoz, hogy Baróti Szabó Dávid magyar epikus éneket írjon. Ez az első kísérlet *A komáromi földindulás*. Baróti Szabó Dávid epikus hexametereibe még nem simul biztos epikus méltósággal a stílus: még sokkal erősebben befolyásolják a népi epikus hagyományok, a magyaros iskola szomszédsága, semhogy a vergiliusi eleganciát megközelíthetné. Klasszikus múzsája néha még nagyon elszólja magát. A vergiliusi dikció és komolyság meg lett volna az eposzban, amit Virág Benedek tervezett; ez az eposz alapelgondolásában már azonos is a *Zalán futásá*-val: egy vergiliusi, végzet rendelte és végzet vezette magyar honfoglalás története. Még közelebb áll *Zalán futásá*-hoz a Vergiliustól hozzá vezető úton Csokonai tervezett hőskölteménye,[28] ugyancsak teljes vergiliusos megindulással, a vázlatból kitetsző vergiliusi végzetességgel; az enarratio szigorúan in medias res kezdődnék. Nyelvben azonban, amennyire a rövid töredékből következtetni lehet, ő is levonta valahogy a magyar hexameterre vonatkozó konzekvenciákat, mint később Vörösmarty; sorai nem oly mereven méltóságteljesek, mint Virág görcsösen vergiliusi

hangjai, valami sajátos barokkos hajlékonyságot kapnak, modernizálódnak, és sejtetik, hogy ha Csokonai be tudta volna fejezni művét, akkor talán nyelvi és stiláris szempontból Vörösmartyéval vetekedett volna.

Ezeket a töredékeket Vörösmarty nem ismerte; de megismerhette a magyar epikus dikció vergiliusi méltóságát Pázmándi Horvát Endre első epikus költeményéből, a *Zirc emlékezeté*-ből (1814). Pázmándi Horvát múzsája már nem esik ki a szerepéből; a teljes epikus stílus megvan, amint a szabályok követelik, amplificatióival, élénkítő rétori kérdéseivel, personificatióival, mitológiájával, aposiopesisével. Együtt volt az egész apparátus, mely oly fagyos volt a nem hivatott kezében, mint amennyire átlelkesült később, mikor Vörösmarty eszköze lett: Vergilius magyar trónja már megvolt, valakit meg kellett koronázni.

Amint ismeretes, erre a méltóságra Pázmándi Horvát Endre pályázott, és a kortársak, Horvát Istvánnal az élükön, elismerték hivatottságát. A *Zalán futása* keletkezésekor Pázmándi Horvát már rég dolgozott *Árpádiász*-án. Azt hisszük, ennek nagy szerepe volt *Zalán futása* gyors elkészülésében. Vörösmarty rendkívül ambiciózus költő volt; amint Babits rámutat, mindent megírt, amit kortársai vártak tőle, és mindent megírt, amit tervbe vett. Egy témáját sem hagyta egészen elveszni. Bizonyára már igen fiatalon érezte az epikus elhivatást (ezt tanúsítja a *Hűség Diadalma*), és az *Aurorá*-ban megjelent töredékből azt is láthatta, hogy Pázmándi Horvátnak nincs igazi tehetsége. Meg kellett tehát előznie az idősebb, tekintélyesebb vetélytársat, mert különben nem számíthatott elismerésre. Ily nagy mértékben befolyásolta *Zalán futásá*-t az előre megadott Forma, a vergiliusi örökség: nemcsak a tartalom alakítását, de létrejöttét is bizonyos mértékben ennek az irodalmi idée force-nak, a köztudatban élő magyar nemzeti eposznak köszönhette. Talán csak a *Faust* első részéhez hasonlítható predeterminált ság szempontjából: azt is meg kellett írni, és így kellett megírni.

Vörösmarty képzeletében talán már felvonultak párducos Árpád és hadrontó népe, mikor szembetalálkozott az utolsó végleges impulzussal, ami megoldotta a még hátráltató problémákat, és *Zalán*

futása megírását elkerülhetetlenné tette: ez volt Aranyosrákosi Székely Sándor kis eposza, a *Székelyek Erdélyben* (1823), az utolsó állomás a Vergiliustól Vörösmartyig vezető úton. Mitikus és végzet hozta magyar honfoglalás; igazi epikus hangulat, epikus tartalom a mitológia által: eljött az idők teljessége. Az előzmények, melyeket az irodalomtörténet odalát a homéroszi költemények és a Nibelungének mögé, mind együtt voltak; Vörösmarty munkához látott.

De ami Székely Sándor eposzának döntő impulzivitását megadta, a mitológia, az eposzi hangulat, már nem a vergiliusi vonalon feküdt, hanem a másik fejlődési sornak, az ossziáninak volt Vörösmarty felé közelítő utolsó állomása. Mielőtt ezt a sort kezdenők vizsgálni, összegeznünk kell, nagy vonásokban, a vergiliusi eposzkoncepció mennyiben preformálta Vörösmarty eposzát.

Vergilius Vörösmarty számára elsősorban stilisztikai példagyűjtemény volt; az *Aeneis*-ben gyönyörű illusztrációkat talált mindarra a stílustechnikai fogásra, melyet a scaligeri poétika az eposz számára kötelezőül előírt. Ezek a fogások az epikus stílus emelkedettségének a megőrzésére és dekorálására szolgáltak. Ide tartozik minden szemléltetésre szolgáló eszköz, a metafora, metonymia, synecdoche, hasonlat; az érzelmek kifejezésére való interjekciók, rövid kitérések, az anakoluth és más, szándékos csonkaságok, az ismétlések, a kérdések.

Ezeknek a stilisztikai recepteknek az alkalmazásában néha csaknem fordításszerűen követi mesterét, pl.

Most van-e hát szaladásra idő? Hah! vagy hova fussak?
Hol vehetek békét, mellyet nem fegyverem adna?
(Zalán futása V.)

olyannyira, hogy néha olyan sorokat ír, melyeket a régebbi deákosok írhattak volna áhítatos utánozgatásukban:

Oh bizony ollyan igen nincs mit csüggedni az első
Gyenge csapásoknál, inkább jobb hírre sietni
Most van okunk, hogy ez egy harcunk el lenne feledve...
(Zalán futása III.)

A mondatfűzés szempontjából a vergiliusi forma a hosszú, szövevényes, közbevetésekkel, zárójelekkel, váratlan kanyarodókkal haladó mondat, Vörösmarty állandó mondatsémája, ha hexameterben ír. De Vergiliusnál ez a hosszú mondat többnyire még kiegyensúlyozott klasszikus körmondat; Vörösmartynál az özönével torlódó asszociációk megbontják a mondat antik rendjét. Abba a mondatcsoportba tartozik a vörösmartys mondat, melyet Zolnai Béla „barokk mondatszövevény" néven így jellemzett: „Sokkal mélyebb emócióból született: olyan emócióból, amely alárendelő szerkezetekbe tudja fegyelmezni önmagát, de nem tudja megállítani a logikailag összefonódó asszociációk egymásra tolulását. A gondolati szerkezet, a hideg alváz, annyira komplikálódik, hogy végre önmagát homályosítja el, és az olvasó csak a mozgalmasságot, a barokk stílus dinamikus erejét látja a hősi mondatban..."[29]

Ez a barokk mondat klasszikus eredetű, és akik írták, azt hitték, hogy klasszikus periódust írtak. Vörösmarty mondatfűzése is teljesen vergiliusi eredetű, és szinte észrevétlenül válik egészen mássá, mint a mesteré volt. Ez az epikus mondat a vergiliusi stílus legfőbb hatása; annál szembetűnőbb, mert a másik, az ossziáni fejlődési vonal másfajta mondatot írt volna elő: rövid, mellérendelt mondatok halmozását, Zolnai Béla szerint romantikus „végtelen mellérendelést".

Kompozíció tekintetében Vörösmarty nem követi az in medias res szabályait, de ettől eltekintve betartja mind az előírást, melyet a klasszikus poétika Vergilius alapján megállapított: a cselekmény nem halad egyvonalban, hanem több fonálból szövődik össze. Gondosan ügyel rá, hogy epizódokkal tarkítsa az elbeszélést, hogy a harcias részek szerelmi részekkel váltakozzanak. A *Zalán futása* nem tárgyalja a teljes honfoglalást, csak egy fontos mozzanatát, melyből perspektíva nyílik előre és visszafelé, mint az *Aeneis* cselekvéséből, vagy mint ahogy az *Ílias* sem foglalja magába az egész trójai háborút.

Az alapvető koncepció, az eposz definíciója: Vörösmarty ebben a tekintetben teljesen a Vergiliusból dedukált iskolai poétika alapján állt. Az eposz a számára hosszú, lassú tempójú elbeszélő költemény, ami nagy fontosságú, egy nemzet sorsára kiható, hősök által

vívott, isteni beavatkozások által szimbolikussá és végzetszerűvé növekedő háborúságok történetét mondja el. *Zalán futásá*-nak gyöngéi nagyobbára ebből a koncepcióból származnak, melyhez Vörösmarty minden természetes költői ösztönének leküzdésével ragaszkodott. Ez a „nagy háború"-koncepció, melynek az ő lélektörténeti helyzetében már tulajdonképpen semmiféle alapja nem volt, kényszeríti Vörösmartyt, hogy hőseit és olvasóit véres és élvezhetetlen csaták tömkelegén hurcolja keresztül. Kényszeríti, hogy lényegtelen statiszták beláthatatlan tömegét mozgassa állandóan; az enumeráció formasága eredményezi, hogy, Riedl szavai szerint, „egymás után bemutatja nekünk a különböző bolgár főembereket, és mi úgy vagyunk, mintha egy nagy estélyen volnánk, hol a háziúr bemutatja a vendégeket, egymás után bemutatnak harminc embert, és a harminc bemutatás után egynek sem tudjuk a nevét".[30] Kényszeríti arra, hogy izgalmas és érdekfeszítő kalandként írjon le históriákat, amelyeket esetleg Vergilius olvasói még érdekesnek találtak volna, de valószínűleg ők is csak irodalmi sznobizmusból.

A vergiliusi eposzkoncepcióhoz való merev ragaszkodás végzetes következménye, hogy *Zalán futása* sohasem vált azzá, aminek költője szánta: az élő nemzet epopeájává. A sok fel nem oldott, lélekkel át nem hatott, meg nem elevenített antikos stíluselem *Zalán futásá*-nak bizonyos muzeális ízt ad; csak a szakértő tud tiszteletteljes ásítás nélkül járkálni ebben a nagy műemlék-raktárban, és ő sem minden fáradtság nélkül. És úgy képzeljük, maga Vörösmarty is érezte ezt a fáradtságot, a lélekre nehezedő halott műveltségtömbök gyötrő súlyát *Zalán futása* írása közben, és boldogan menekült azokba a részletekbe, melyekre nézve nem voltak antik iskolás előírások: az epizódokba és mindabba, ami nem háborús, nem igazán eposzi. Ezek az egyedül eleven részek ma *Zalán futásá*-ban: amiket Vörösmarty szándékai ellen, az eposzkoncepció dacára írt. Hogy Vörösmartynak volt bátorsága kirohanni olykor az antik eposz várából és a szabad mezőn csatározni, az a másik epikus tradíciónak köszönhető, annak a fejlődésvonalnak, amit Osszián neve jelöl.

Azok a balladás kelta dalok és prózai költemények, melyek Macpherson hamisítása mögött mégis az ossziáni énekek magvát képe-

zik, már eredendően különböznek az antik eposzok tónusától. Az antik eposzokat a német idealista esztétika óta objektivitásukért szoktuk csodálni, és ebben Vergilius nem marad el mestere, Homérosz mögött. A világot olyannak rajzolják, amilyennek látják, és meg vannak győződve, hogy csakugyan olyan is. A wölfflini kategóriákban ők kétségtelenül a lineáris művészek, a renaissance nagy festői mellé kerülnének. Szubjektivitásuknak nem engednek teret művükben, legalábbis nem többet, mint amennyi a szubjektivitásból minden költői alkotásban elkerülhetetlenül megnyilvánul, az alkotás természeténél fogva. Köztük és az elbeszélés között nincsen távolság: benne élnek az elbeszélésben, a schilleri naiv-szentimentális ellentétpár értelmében naiv költők.

A régi kelta dalok már tárgyukban is nagyobbára különböznek az antik eposzoktól: nagy nemzeti háború helyett inkább „egyéni akciók" képezik a tárgyukat, mégpedig a legromantikusabb kaland minden heroikus lehetőség közül, a leányrablás és a szerelem. „A szerelem nem mint fejlődő történet szerepel bennük – írja Van Tieghem –, de a szenvedély intenzitásában felülmúlja néha mindazt, amit abban az időben más irodalomban találni lehet."[31] Ez a költészet eredendően szubjektív és emocionális természetű. A hősök morális emelkedettsége, humanitása és a vallási mozzanatok teljes hiánya, ami annyira megragadta Macpherson XVIII. századi olvasóit, nem hamisítás, az eredeti kelta dalokat is jellemzi; és már az eredeti versekben is folyton énekelnek.

A napfényes, széles realitásérzék, ami az antik eposzok örök varázsa, a kelta dalokból hiányzik. „Kevés költemény enged betekintést a hősök házi életébe, kiknek különben is hontalan vándoréletet tulajdonít a monda. Annál szívesebben mesélnek a balladák a főhősök haláláról, egész törzsek romlásáról és Oisin öregkoráról, aki mindnyájukat túléli, és megénekli az elhaltakat."[32] Az eredeti balladák sem naiv, hanem szentimentális költemények már, a szó schilleri értelmében is. Az elbeszélés a múltban játszódik, a költő és a tárgy közt hosszú idő átélt távolsága fekszik, és a költő ezt az űrt reflexiókkal, lírai állásfoglalással, szubjektív szomorúságának hangoztatásával hidalja át, nem mint Homérosz, aki a múlt idejű

igehasználat ellenére is tulajdonképpen egy idősíkban él a meséjével. Oisin an deidh na feinne, Osszián a finnek halála után, ebben a szólásformában él Osszián mindmáig a kelták között,[33] és minden költemény ebben a szerepben mutatja be: a finnek halála után, a harc lezajlása után, messze az eseményektől és el nem hallgatható szubjektív melankóliában.

A Macpherson-féle feldolgozás, melyben Vörösmarty és kora a kelta mondákat megismerte, a szubjektív és szentimentális mozzanatokat meghatványozta. Már a keletkezésük története is mintegy legendája a szubjektív önkénynek az irodalomban.

Az irodalmi hamisítás a XVIII. század második felében rendkívül gyakori és kultúrpszichológiai szempontból mélyen jelentőségteljes. A Tekintély és Szabadság, klasszicizmus és romantika harca fejeződik ki benne: a költők már saját és sajátságos lényüket akarják a világba vetíteni, de még nincs elég bátorságuk hozzá, hogy vállalják az újítók sorsát; ezért elrejtőzködnek régi tekintélyek mögé. Az irodalomban ez ugyanaz a processzus, mint a gondolkozás történetében a középkori Arisztotelész- és Szent Ágoston-hamisítások. Macpherson különben a legimpulzívabb és legihletettebb hamisító volt: az egész ossziáni költészet tulajdonképpen az alatt a két-három nap alatt született, mikor Macpherson Home felszólítására, hogy dicsekedésével ne maradjon szégyenben, „lefordított" néhány nem létező kelta balladát, a későbbi *Fragments*-eket.[34] Ezekben a fordításokban már mindaz benne van, amit ossziáni hangulatnak ismerünk, és ami részben Macpherson egyéniségének a kifejeződése. Ettől kezdve Macphersont a szerepe kényszerítő, végzetes, tragikus erővel viszi tovább, kénytelen mindhalálig Osszián maradni. Sorsa a romantikus drámában akkora szerepet játszó Demetrius-tragédiával rokon. Kleist Robert Guiscardjának a tragédiája, aki halálos betegséggel kénytelen a diadalmas hadvezért játszani, nehogy népe szétzülljék falai alól. Egyéni érdek mellett nemzeti lelkesedés is kényszerítette Macphersont, hogy mindvégig kitartson a hazugságban: hiszen az ossziáni költemények a skót nép nemzeti ügyévé, a faji büszkeség egzisztenciális kérdésévé váltak. Macpherson sorsa a legromantikusabb, a legkorszerűbb minden akkori költő sorsa közül.

Ha a kelta balladákban a nyers eseményelmondás már eredetileg sem volt olyan centrális jelentőségű, mint az antik epikában, Macphersonnál teljesen háttérbe szorult a mese. A mese együgyű, sematikus bonyodalmak, az antik regény óta hagyományos félreértések és egymásra ismerések között halad előre, melyeknek „fárasztó komplikáltságát", Van Tieghem szavaival élve, „csak egyhangúságuk múlja felül".[35] De a mese csak ürügy, hogy a háttér érvényesüljön: az ossziáni táj,[36] melynek tökéletes leírását adja Arany János költeménye:

Felhőid és zúgó szeled,
A zizegő haraszt, mohar,
Magános tölgy a domb felett,
Bolyongó tűz, hullámmoraj –
– – – – – – – – – – – – –
Enyésző nép, ki méla kedvvel
Multján borong... Jer Ossián,
Ködös, homályos énekeddel.
(Ősszel)

Ez a táj volt az, ami a kortársak lelkét annyira megfogta; a kor Rousseau, Thomson és az új bukolikus költők által amúgy is fogékonnyá vált a tájköltészet iránt, de Macpherson előtt még egy költő tája sem élt ennyire lelki életet, nem volt ennyire lírai kifejeződés. A tájleírás más szavakkal ugyanazt az alapérzést variálta, amit Macpherson másik nagy pièce de résistance-a, az elégikus betétek, melyekben a költő kilépve az elbeszélő attitűdjéből, siratta az elesett hősöket, veszendő népét és főképp az önnön messze múlt ifjúságát. Ily mód az egész kiterjedt ossziáni epika tulajdonképpen nem volt más, mint egyetlenegy, de folytonosan variált lírai panasz; – és ez volt az új, eleven epikus költészet, melynek iskolájához később Vörösmarty csatlakozott.

Az Osszián tól Vörösmartyhoz vezető út egyes étappe-jai nagyobbára fel vannak derítve, csak utalnunk kell néhány adatra.[37] A német ossziánizmust mihozzánk Denis közvetítette, kinek egyéni sze-

repéről később részletesebben szólunk. Az első magyar Osszián-fordítás Batsányié, 1788-ban jelent meg a *Kassai Magyar Museum*-ban; más vonalon Ráday Gedeon kezdte meg a fordítást 1790-ben, az *Orpheus*-ban.[38] Ettől kezdve számos versbeli és levélbeli nyilatkozat őrzi Osszián népszerűségét.[39]

Igen fontos lépést tett Kazinczy, aki 1815-ben teljes Osszián-fordítást adott ki; mellette az ossziáni forma legfőbb propagálója ellenfele, Döbrentei Gábor volt, az első anglomán a magyar irodalmárok között. Döbrentei osszianizáló prózaköltemény, a *Kenyérmezei diadal,* az 1822-es *Aurorá*-ban jelent meg:

„Meddig nem emelkedel szomorogva folyó szózat a sokhegyű Erdély völgyeiben? E hír mezején is elnémulva maradsz-é? Hamvaik porlanak it széllyel őseink ellenségeinek. Tétovázó lángok suhognak fel néha belőlek, s rémítve világít kerengések az éjben."

(Aurora 1822. 86. l.)

„A kéz Ézsau keze, de a hang Jákobé." Döbrentei előhangja más szavakkal ugyanazt mondja, mint Vörösmartyé. A régi dicsőség már ossziáni búval követeli énekesét. Természetesen a hang különbözőségében, a szavak más voltában világok választják el Döbrenteit, a korszak legrosszabb stilisztáját, Vörösmartytól.

Döbrentei és Vörösmarty között az összekötő kapocs, a *Zalán futása* legközvetlenebb impulzusadója, Aranyosrákosi Székely Sándor. Székely Sándort Döbrentei vezette be a költészetbe, amint Székely Sándor maga megírja.[40] Bizonyára Döbrentei sugallta neki azt, hogy egy magyar Ossziánnak kell feltámadnia, ki megénekli a régi dicsőséget. A székelyekről szóló kis eposzát ossziáni prózában kezdte írni, *A székelyek letelepedése* címen.[41] Ez a töredék kéziratban maradt, Vörösmarty nem ismerte, annál inkább ismerte az 1823-as *Hébé*-ben megjelent *A székelyek Erdélyben* című hexameterekbe klasszicizált átdolgozását.

A pozitíve kimutatható Osszián-hatás ezen a kis eposzon nem nagyon erős: tárgytörténetileg a közbeszőtt epizód a Maros és az Olt születéséről (II. ének 285. sortól), vadászó és barlangba zárt

szűzzel, Osszián Cath-lodájára emlékeztet. A névadásban (itt szokta a költő elárulni magát) találunk ossziáni csengést: Kaimbár. A mondatfűzés többnyire nem a hexameternek megfelelő, antikos hosszú, hanem az ossziános rövid mondat:

Hitte Kaimbár.
Búslakodott a szűz s kétlette az isteni végzést.

De az eposzkoncepció már a vergiliusi és ossziáni attitűd olyan összeolvasztását mutatja, ami sokkal sikerültebb formában a *Zalán futásá*-ban tér vissza. A székelyek végzet rendelte és végzet irányította, isteni beavatkozások által retardált és előmozdított bejövetele, epikus objektivitással előadva: klasszikus iskola – de hogy az egész heroikus akció végeredményben egy szűz lány vágyainak a beteljesülésében, egy teljesen szubjektivisztikus mozzanatban csúcsosodik, és ily mód a humánus messze nagyobb szerepet játszik a heroikusnál, ez már XVIII. század és germán szellem. A legfontosabb mozzanat természetesen a magyar mitológia megteremtése volt; erről később részletesebben írunk.

Aranyosrákosi Székely Sándor azután még több, erősebben ossziános költeményt írt, és rajta kívül még sokan kísérletezhettek ezzel a műfajjal, ha a művek nagyobbára kéziratban maradtak is; – a műfaj elterjedését mutatja, hogy Kisfaludy Károly az 1825-ös *Aurorá*-ba már jónak lát ossziáni paródiát írni: *Andor és Juci*, melyet később *Hős Fercsi* követ. Petőfi *Helység Kalapácsa* sem más, mint a Vörösmarty és követőinek epikájában továbbélő osszianizmus kicsúfolása; minden elemzésnél élesebben kiemeli ez a zseniális karikatúra a magyar hexameter-eposz ossziánikus sémáit.

Amint a levegőben volt 1824-ben, hogy klasszikus magyar eposzt kell írni, amint egyszerre többfelé küzdöttek is már költők a formáért, amikor Vörösmarty munkához látott – hasonlóképp a levegőben volt, hogy egy magyar osszianidának kell keletkeznie. Vörösmarty életében ezt az ossziáni követelést Fábián Gábor testesítette meg. Fábián Gábor saját bevallása szerint anglomán volt.[42] 1825-ben Vörösmarty ezt írja róla Stettnernek: „Fábiánnal gyakran együtt

vagyunk. Most igen szorgalmas: Buda haragját írja most már jól pergő versekben, Osszián magassága szerint."[43] Később lefordította a teljes Ossziánt. Hogy a *Zalán futása* kimondottan, tudatosan ossziános Előhangját Vörösmarty Fábián Gábor tanácsára írta, feljegyzi Gyulai Pál is.[44]

Osszián mintája adta meg Vörösmartynak a bátorságot, hogy áttörve az antikos eposz-sémán, az eposzt a szubjektív kifejezés eszközéül használja fel. Ossziántól tanulta meg, hogy a modern eposzban az értékhangsúly nem lehet többé a heroikus-háborús részeken, bár lemondani nem mert ezekről – a költő személyes érdeklődése áttolódott az epizódokra és reflexiókra, a lírai betétekre. Itt természetesen nem arra gondolunk, hogy a harci eseményeket szerelmi jelenetek tarkítják, ezt Vörösmarty Tassónál és Zrínyinél nagyobb mértékben megtalálhatta,[45] mint Ossziánnál. Nem az Ete–Hajna történetére gondolunk; ennek csak annyiban van köze Ossziánhoz, hogy szubjektivista költészet, és a macphersoni eposzok is azok. De kétségtelenül Osszián kompozíciós hatását mutatják azok az epizódok, amik a cselekménnyel semmiféle összefüggésben nincsenek, amik antik eposzban lehetetlenek lettek volna: az epikus énekbetétek, mint pl. az éneklő gyermek dala az I. énekben, mely tárgyánál fogva is (tengeri harc, vikinghangulat) ossziáni; vagy Kárel éneke a VI. énekben, teljesen ossziános invokációjával:

Gyászos vagy, s szomorú emléke az ősi időnek.
Pusztító képpel leng rajtad az átkos enyészet,
S vissza, letüntöd után, fájdalmak hangja süvöltöz.
Haj! valahányszor az énekben zendülve közelgetsz,
Köny lepi a szemet, a későkori énekes arcát.
Gyászos vagy, s szomorú, emléke az ősi időnek.

Az antikos eposz legfőbb kompozíciós törvénye volt, hogy az időben egy síkban mozgott: a trójai háború korában, Aeneas korában stb. Ha Nesztor vissza is emlékszik fiatalkorára vagy Anchises előreemlékszik Róma jövőjére, az mégis az ő ideje: önmaga folytatását érzi ivadékaiban. Az antik eposz számára az idő éppolyan létező,

objektív és változhatatlan realitás, mint a tér, melyben lejátszódik, és mint az emberek az epikus térben és időben. A modern eposz számára az idő és tér szubjektív önkény műve: amint a táj lélekkifejezéssé vált Ossziánnál, az idő is tetszés szerint változtatható, mert az idő irrealitás a számára, a lélek időtlen. Ez a lelki háttere a betéténeknek, ezeknek az énekeknek az énekben. Vagy más oldalról megközelítve azt lehetne mondani: az antik eposz „igazi történet", „epikai hitele" van, a modern eposz fikció; ezért az ének az énekben, a fikció a fikcióban, nem rí ki kompozíciójából.

Hasonlóképp a reflexióknál. Az antik eposz ritkán fűzött reflexiókat a történéshez, és ha igen, akkor azok a tárgyra vonatkoztak; Osszián többet elmélkedik, mint mesél, és elmélkedései önmagára vonatkoznak. Itt válik az Osszián-tanítvány Vörösmarty schilleri értelemben „szentimentális"-sá, a „naiv" antikkal szemben – és szentimentális reflexióinak tartalmában is, mert minden esemény egy cél felé asszociál, a halálgondolat felé.

4. A MAGYAR BÁRDKÖLTŐ

Írói szerep alatt értjük azt az alakot, melyben a költő odarajzolja magát műve mögé; epikus műnél az elbeszélő képzetét, melynek ajkaira helyezzük fantáziánkban a mesét. Vergilius szerepe a komoly, higgadt, nagy politikai gondolatokkal, mindenre kiterjedő ismeretekkel felruházott férfié; az elbeszélés aktusa a legnemesebb értelemben vett időtöltés a számára, de egyúttal, mint férfihoz illik, tett is, tanítás, retorika, az akarat megindítására, komoly érzületeknek, az állampolgári hűségnek felkeltésére irányul. Tasso és Zrínyi nagyobbára átvették ezt az antik szerepkört. Tasso kevésbé őszinte, artisztikusabb és ezért egy árnyalattal ironikusabb is; Zrínyi számára a fenyegető sárkány torkában, téli pihenőben, égetőbb, praktikusabb a buzdítás és ezért kevésbé elegáns.

Osszián szerepe egészen más: az összetört, reményét és életkedvét rég elvesztett aggastyáné, kinek a számára nem maradt más, mint gyötrődve tépelődni a múlton; gondolatai sincsenek már, csak

érzelmei, céljai sincsenek már, hisz nem harcosokhoz beszél, csak egy nő hallgatja, és „nincs többé kaledonián nép, akit felkölts énekeddel".

Vörösmarty attitűdje mind a kettőtől különbözik. Lázas, izgatott fiatalember, aki nem buzdítani akar, hanem felrázni, magával ragadni; ereje nem a gondolataiban van és nem is az érzelmeiben, hanem a lelkesültségében, a megszállottsága intenzitásában. Zsoltáros emelkedettségében Miltonnal és Klopstockkal rokon, de hiányzik belőle a vallásos költő átszellemültsége: Vörösmarty magyar és praktikus, a fenyegető sárkány torkában, mint Zrínyi.

Ennek a szerepnek is megvan a története, mélyen benne gyökeredzik az európai szellem történetében, a preromantikában, és ha nem is lehet pontosan kimutatni, hogy honnan és mikor jött Magyarországra, meg lehet mondani, hogy honnan kellett jönnie.

A preromantika nagy átértékelései között vált értékessé és célkitűzéssé a költők számára a bárdfogalom is. A régi kelta bárdok a maguk hazájában már rég kipusztultak: a híres walesi bárdok elvesztették létjogosultságukat, mikor VII. Henrik személyében a walesi Tudor család került a trónra, és a bárdok legfőbb témája, az angolgyűlölet, megszűnt téma lenni. A bárdok nemsokára már csak patkánybűvöléssel tudták szűkös életüket továbbtengetni,[46] majd ez is elmaradt, és már csak mint költői kép éltek tovább. Mint költői metonymia (a költőt bárdnak nevezni), a XVII. század óta szerepel a bárd az angol és német költészetben, anélkül azonban, hogy a bárd mást, többet jelentene, mint költőt.

A XVIII. század közepén a bárd szó az Edda- és az ossziáni dalok felfedezése és az ezáltal előidézett Észak-rajongás, továbbá a herderi zsenielmélet hatása alatt jelentésváltozáson megy át: ettől kezdve a bárd bizonyos fokig azonosul az antik vátesszel, a rejtett dolgok látója, a mágikus kultúra költője lesz, sőt még több mint zseni: a nemzet zsenije, a kollektívum énekese, ki hangot adott az ideális ősnép, az ősgermánok érzelmeinek. Mert ugyanekkor a Tacitus-beli barditus szó félreértése által kimondják, hogy a régi németeknek is voltak bárdjaik, akik a vitézeket a csatában lelkesítették, a bárd-

költészet német nemzeti üggyé válik, az ébredező preromantikus német hazaszeretet kifejeződésévé.

Az első modern bárd Gerstenberg: „Gedicht eines Skalden" (1766). Az ő hatása alatt készítette Klopstock germanisztikus ódáit és Hermann-trilógiáját. Klopstock volt az, aki a bárd szerepét saját egyéniségére alkalmazta, aki életében is az tudott lenni, amilyennek magát versei mögött sejtetni engedte: magasztosan az élet fölött álló dalnoka a kollektívum bánatainak és lelkesedéseinek. Klopstock zseniális költőisége és hatalmas emberi alakja bizonyos spontán alkalmazkodással, csaknem természetesen tudta hordani a bárd maszkját, és bárdköltemények affektált voltuk dacára is komolyak és nagyszabásúak. De az epigonoknál a nagy attitűd groteszk formajátékká, ógermán kosztümbállá zsugorodik össze. Ebben a formalizálási folyamatban legnagyobb szerepe Kretschmann-nak van, aki 1768-tól kezdve úgyszólván megszervezte a modern bárdokat, a bárdénekeket műfajjá nyilvánította, és praktikus utasításokat adott kortársainak bárddalok termelésére.[47]

A bárdköltészet legszélsőségesebb és a számunkra legfontosabb képviselője Michael Denis volt, a bécsi volt jezsuita. Denis az antikból indult ki, mint deákosaink, akikre talán hatott is latin verseivel (nyomtatásban először *Carmine Quaedam, Vindobonae,* 1794). Benne is ugyanaz a preromantikus korfordulat mehetett végbe, mint deákosainkban, mikor latin költőből német költővé lett, hazafias okokból, ami nála egyúttal mindig udvari okot is jelent. De már latin költészete is elárulja azt a szerepjátszó hajlamot, mely a korban, az irodalmi hamisítások fénykorában annyira benne volt: *Querulae*-i alá pl. mint jó szerzetes szükségesnek tartja odaírni: Ne serias putes! Iocatur passim Poeta, conditione sua, dum eas funderet, ut qui maxime contentus.[48] Azonkívül volt benne bizonyos barokk hajlam a hősök apoteózisa felé, költői pályáját hadi képekkel kezdte: Poetische Bilder der meisten kriegerischen Vorgänge in Europa, 1760–61.

Amikor személyes diszpozíciójához hozzájárult Osszián, Klopstock és Kretschmann hatása, a tanulékony jezsuita, a Terezianum könyvtárának az igazgatója átalakult a Habsburg-ház udvari bárd-

jává, felvette jellemző módon a Sined bárdnevet, amelyet Kretschmann adott neki nevének megfordítása által, és nagyobb alkalmak nem kínálkozván, megénekelte az uralkodóház tagjainak születésnapját, kellő bárd-ekszẗázissal. Bárddalai Osszián-fordításával együtt jelentek meg, *Lieder Sineds, des Barden* címmel.

Denis-Sined bárddalai a preromantikus motívumok kézikönyveként használhatók. A kor valamennyi jellemző gondolatát és formatörekvését megtalálhatjuk bennük, mindent valami sajátosan populáris, ellaposodott formában és a bárdattitűd erőszakos egységébe összegyúrva. Megtaláljuk a zsenielméletet: a bárd lelkesült, ihletett költő, ebben különbözik a nem bárdtól – és a specifikus germán visszafordulást, a germán ősök tisztaságának, bátorságának tiszteletét, a herderi visszafordulást, mely az újjászülető (vagy inkább ekkor születő) német haza- és fajszeretet lelki és szellemi alapjait szolgálja. Herder és Klopstock nyomán ő is hiszi, hogy a költőnek és a költészetnek (különösen a bárdköltészetnek) magasztos nemzetnevelő hivatása van, a költészet fogja a németséget az ősatyák erényeihez visszavezetni: innen a nagy bárdönérzet Klopstock-paródiája:

Die Tugendverkünder, die Heldengefährten,
Die Geber des Ruhmes, die Söhne der Lieder.
(V. 9.)

Megvan benne a preromantikában feltámadt nemzeti öntudat szeparatizmusa, mely Klopstock költészetére oly jellemző, és ami nálunk is nagy szerepet játszott a megújulás költészetében, Dugonicsnál és Gvadányinál:

... Siehe, den höflichen
Geschminkten kalten Auslandsliedern
Hangen mit hastigem Ohr entgegen

Thuiskons Zwitterenkel, verachten ihn,
Verstehen ihn nicht, den heimischen Herzgesang
Den kühnen heissen vollgedrängten
Thatenverewiger, Seelenheber.
(V. 159.)

Ez a nemzeti szeparatizmus nála is a legszorosabban összefügg már bizonyos egyéni szeparatizmussal, a realitás elől való menekülléssel, romantikus sich-fliehennel. Hiszen maga a bárdszerep, a szerepjátszás is abból a realitástól elzárkózó hajlamból fakad, ami a romantikus formakincs kialakulásában oly döntő szerepet játszott, megteremtve a helyzetdalokat, az orientalizáló költészetet, az öncélú hisztorizmust stb. A bárd is külön világot teremt magának, egy bárddá alakított univerzumot, ahol csak ő maga és a kevés számú érzékenyszívűek érzik otthon magukat, mint minden romantikus „paradis artificiel"-ben.[49]

Kifejezési formáiban megtaláljuk mindazokat a mozzanatokat, melyeket deákosaink és Vörösmarty költészetében preromantikusnak ismertünk fel: így mindenekelőtt a magasztos stílus eufuizmusokba vesző kultuszát,[50] továbbá az antikos versforma klopstocki-romantikus használatát és a vele járó nyelvújító hajlandóságot, ami Denisnél is az összetett szavak szeretetében nyilvánul meg.[51]

A mi szerzetes költőink valószínűleg ismerték Denist mint latin költőt; Batsányi és Kazinczy jól ismerték mint Osszián-fordítót. Denis saját költeményeit Osszián-fordításával együtt adta ki; nem kell tehát túlságos merészség arra következtetnünk, hogy Denis, a bécsi bárdköltő, nem volt Magyarországon ismeretlen.[52]

Ez volna az egyik irodalmi forrása a magyar költők, nevezetesen Vörösmarty, bárdattitűdre emlékeztető ősi dicsőség-komplexumának. A másik forrás esetleg Klopstock közvetlen tanítványaiban, a Göttinger Hainbundban volna keresendő. A göttingaiak, különösen Hölty és még inkább a göttingaiakkal távolabbról összefüggő Matthisson és Salis erős hatással voltak a magyar szentimentális költészetre; bizonyos bárdhatást, ha mást nem, a klopstocki eksztatikus stílust esetleg ők is közvetíthették.

A harmadik út, melyen át a klopstocki hangulat Magyarországra jöhetett, Pyrker. Pyrker hexameteres *Tunisias*-a 1819-ben jelent meg (*Rudolph von Habsburg*-ja 1824-ben jelent meg, a *Zalán futása* szempontjából tehát már nem jöhetett számításba). Pyrker a Klopstock-vonal utolsó képviselője; formája által már „attardé" is a német irodalomban, ahol epikus tendenciáját azzal magyarázzák, hogy

Pyrker Magyarországról, az akkor intenzív latin kultúra hazájából származott.[53]

Minálunk a bárdfogalom az 1780-as évek végén jelenik meg, felújuló irodalmunk első fegyvertényeivel kapcsolatban. A *Kassai Magyar Museum* bevezetésében a szerző (az Osszián-fordító Batsányi) mindjárt felveti és magyar földre alkalmazza azt a gondolatot, ami az egész német bárdköltészet megindítója volt: „sőt igaz az is, hogy önnön az Attila idejében is voltak Tyrtaeusink s Bárdussaink, kik a Magyar fegyver diadalmait énekekkel magasztalták, s nevekedő vitézeinket Attyaik követésére, s Hazájok, szabadságok védelmére, gerjesztették".[54] Osszián-fordításához írt bevezetésében Batsányi kiemeli a bárdköltő legfőbb vonását, az ihletettséget: „Illy igaz Poétai megihletődésben, elméjének tellyes szabadságot engedvén, eleven színekkel festi Nemzetének hajdani vitéz erköltseit; mellyeknek elhanyatlása lelkére hatván, kedveseinek sírhalmain, jajszóval kesergi Hazájának gyászbaborult régi ditsőségét! – Szívéből szólott s azért nem tsuda, ha énekeiben olly gyakran a Természetnek hatalmas és mindég kedves szavát halljuk, s megesmérjük."[55] (Jellemző, hogy ez után a herderi kijelentés után mindjárt egy Vergilius-idézet következik: Est Deus in nobis etc., klasszikus és preromantikus keveredik benne, mint a bárdköltészetben.) A fordítás alatt, jegyzetben még egyszer megemlíti a magyar bárdusokat: „A Bárdusok ollyan Énekesek voltak a régi Északi nemzeteknél, kik azoknak nevezetes bajnokait énekelve magasztalták. Azt írja Priscus Rhétor, hogy Attilánk idejében nekünk is voltak illyen Énekeseink, noha munkáik a mi időnkig fenn nem maradhattak is."[56]

Virág Baróti Szabó Dávidot „magyar hazánk szerencsés bárdusa, nemzetünk díszére termett Osszianunk" néven ünnepli,[57] Baróti Szabó pedig Batsányit, ki a „fő Bárdus lanttyának hazánkban felséges magyar hangzatot ád",[58] és jegyzetben odaírja, hogy a fő Bárdus nem más, mint Osszián; lehet, hogy ő magát ekkor Denis mintájára mellék-bárdusnak érezte.

A bárdfogalom benne élt a magyar irodalmi köztudatban, és az epikus költőktől megkövetelték, hogy „bárdus" legyen, és szent ihletettségében újra írja az „ősi ditsőség" dalait, melyeket Attila

udvaránál és egyéb ősmagyar helyeken énekeltek. Toldy Ferenc, a *Zalán futásá*-nak legintelligensebb méltatója a kortársak közül, szintén nem volt ment ettől a várakozástól, és elégtétellel említi meg: „Lehel a bárdok szép mesterségével bír, mellynek eredete a napkeleti romantikának legelmésb fortélyaival a gyermek bábsípjában s az ifjúnak hasonlóképp titkos hatalmú kürtében festetik, s ő az egyetlen a hősök közt, kinek ének adatott."[59]

A magyar bárdlelkesedés, mint a szentimentalizmus, az Auroramozgalomban érte el tetőfokát, Kisfaludy Károly volt a régi dicsőségkomplexum legszélsőségesebb képviselője. Kisfaludyra Osszián nagyon erősen hatott, hisz le is festette az agg bárdot,[60] és drámáiban és kisebb elbeszéléseiben teljesen átvette az ossziáni költemények rövid mondatos, „exklamatív"[61] stílusát; fiatalkori drámái nem is állnak másból, mint a régi dicsőség szinte monomániás emlegetéséből, és amint Kisfaludy is nagyon jól tudta, ennek köszönhették sikerüket. Még az öreg Kazinczy sem tudta kivonni magát a korízlés alól, és az 1823-as *Aurorá*-ban egy bárdízlésű költeményt publikált: *Tisztulás innepe az Ungnál,* 886. A nem kevésbé öreg Guzmics Izidor pedig ugyanott *Örömének*-ben aposztrofálja Árpádot:

Hevülve a hon nemzeti Bárdjai
Versenyt kiáltják a mohosult kövek
Közt rég feledten szunnyadókat
A maradék kebelébe vissza.

S addig nyugodj! míg egy jeles Bárd
Ujra riaszt s nevedet feladja...

Ennek a szinte kötelezővé vált bárdattitűdnek a kifejeződése a *Zalán futása* Előhangja. Az Előhang célja, hogy lerajzolja a költőt, aki az elkövetkezendő verseket énekli. A szerep, melyben a költő megjelenik, a bárd attitűdje, kinek hivatása, hogy

merész ajakát hadi dalnak eresztvén,
A riadó vak mélységet fölverje szavával,
S késő százak után, méltán láttassa vezérlő
Párducos Árpádot s hadrontó népe hatalmát.

A bárd szerepkör, annak hagyományai, a magyar bárd potenciális létezése, mielőtt még valójában meglett volna: döntő hatással voltak *Zalán futása* versformájára és dikciójára, valamint tárgyválasztására is. A bárdattitűd volt a német költészetben is a közvetítő, az egyensúlyi helyzet formulája antik és modern, Vergilius és Osszián között. Klopstock egyaránt őse a német klasszicizmusnak és a romanticizmusnak; a bárdideál tette lehetségessé Vörösmarty számára is, hogy a két ellentétet szintézisre hozza.

Macpherson is már bizonyos fokig a bárdeszme szinkretizáló hatása alatt állt. Romantikus formáját csak a kisebb elbeszélésekben valósította meg; eposzait, *Fingal*-t és *Temorá*-t, már antikos kompozíciós törvények hatása alatt költötte, melyeket Blair szuggerált neki; ezért volt könnyű Blairnek kimutatnia, hogy Homéroszt és Ossziánt egyforma kompozíciós törvények formálták.[62]

Denisnek, mint Osszián-fordítónak, sikerült Ossziánt teljesen átklasszicizálni. Nyelvhasználatában az ossziáni pátosz monumentális egyszerűségét átstilizálta a klopstocki pátosz retorikus gazdagságává, ami Vergilius nyelvéhez közelebb áll, csakhogy nyugtalanabb, fantasztikusabb, és ez a nyelv, ami Vörösmarty nyelvével közeli rokon, antikos nyelv, felszabadult romantikus fantáziával kezelve.

A kompozíció és a nyelv klasszicizálásánál még fontosabb, hogy Denis a versformát is klasszicizálta, illetve az eredeti rövid mondatos prózát hosszú mondatos hexameterekben és közbeszőtt, antik ritmusú dalokban fordította. Hogy mennyire klasszicizálódott ezáltal Osszián, mutassa egy példa:

Fleuch dann, o weibischer Mann! rief Foldath in düsterem Zorne:
Fleuch, o du niedrige Seele: bis hin zu deines Gebiethes
Neblichen Wassern.

(Temora I.)

A hexameteres fordítás Herder szigorú kritikáját vonta maga után, de a közízlés Denisnek adott hosszú ideig igazat, és Osszián óriási sikere német földön bizonyos fokig Denis hibájának volt köszönhető.

A mi hipotézisünk ezek alapján az, hogy Vörösmarty azért választotta a hexameteres versformát, mert úgy látta, hogy ebben a versformában hozható szintézisre Vergilius és Osszián.

A bárdattitűd fontosabb és kétségtelenebb hatása a tárgyválasztásban nyilvánul meg.

Beöthy Zsolt az Árpád-alak tárgytörténetével foglalkozó tanulmányában megállapítja: „Meglepő, de összes adataink azt bizonyítják, hogy ez a fogalom: Árpád a honalapító, mai értelme szerint, a nemzetközi köztudatban és ezt a köztudatot kifejező költészetünkben alig régibb másfél századosnál."[63] Azelőtt, amennyiben a régi dicsőség nem maradt meg a prisca virtus sokat sejtető, de közelebbről meg nem határozott formulájánál, legfeljebb Attilát emlegették, mint Zrínyi is. A XVIII. század végén pedig egyszerre a felújuló magyar irodalom valamennyi frontján Árpád alakja jelenik meg, szimbolikus óriási arányokra nőve.

Ez azonban egyáltalában nem olyan meglepő. Egy igen fontos külső ok is determinálólag hozzájárult: Anonymus krónikáját Schwandtner 1746-ban adta ki, addig jóformán mit sem tudtak Árpádról. Hogy Árpád bevonult a köztudatba mint követelés, mint tárgy, aminek formát kell öltenie, annak oka az, hogy Árpád – irodalmilag – Aeneas és Hermann testvére.

A vergilianus tradíció, a klasszikus eposzkoncepció számára Árpád a legalkalmasabb epikus hős. Az *Aeneis* honalapítást tárgyalván, ennek a tradíciónak az értelmében a magyar történelem epikus feldolgozásra leginkább kínálkozó mozzanata a honalapítás. A jezsuita Kazy Ferenc is ezt dolgozta már fel XVIII. századi latin eposzaink legkülönbikében, a *Hunnias sive Hunnorum e Scythia Asiatica egressus*-ban. Csakhogy ő Anonymust még nem ismerte, ezért a hunok bevonulását írta meg, élükön Mundzuchusszal és Attilával. Kazy művével indul meg, a vergilianus vonalon, a honfoglaló epos. Későbbi vergiliánusaink, Virág, Csokonai, Pázmándi Horvát már

mind Árpád alakjával foglalkoznak, kinek Virág adja a maradandóvá lett „párducos" epithetont. Árpád alakja a krónikában egyáltalán nincs körvonalazva, a költői formálás számára szabadon állott. Minthogy a krónika és hagyomány semmiféle zordon tettel nem homályosította el nevét, fel lehetett fogni humánus hős, pius Aeneas gyanánt, amint ez a felfogás *Zalán futásá*-ban teljesedett.

De amint a vergiliusi eposzkoncepció és versforma megerősítést és vitalitást nyert a korban benne élő tendenciák által, a tárgyválasztásnál is ott szerepelt a korízlés, mégpedig a bárdköltészet révén előtérbe állított Hermann-téma révén. Németországban a cherusk hős alakja a renaissance óta eleven; amióta Gottsched Klopstock vallásos epikája ellen Schönaich Hermann-eposzát játszotta ki, a hazafias költészet gyűjtőmedencéje lett, a bárdiskola legfőbb hőse volt.

A Hermann-hangulat Magyarországra jövetelének az útja filológiailag tisztázatlan; csak hipotetikusan tudjuk jelölni. Az egyik közvetítő Dugonics. Az *Etelka*-regény és a hozzáfűződő drámák a Hermann-tárgykörből merítik inspirációjukat, ha nem is a bárdköltészetből, hanem egy régebbi formából, Lohenstein barokk regényéből, az *Arminius und Thusneldá*-ból. Viszont már az *Etelká*-ban feltalálhatók azok a mozzanatok, melyek a német Hermann-felfogást és Vörösmarty Árpád-felfogását oly rokonná teszik: az ősi dicsőség állandó hirdetése (Dugonicsnál még nincs elégikus színezete) és a szeparatizmus, a magyar jelleg büszke szembeállítása a kisebb értékű idegennel. Ez utóbbi Dugonicsnál lehet, hogy még a barokk német előzményekkel függ össze, a németek Lauremberg-Moscherosch-típusú franciagyűlöletével, de lehet, hogy már a bárdköltészet hasonló tendenciája inspirálja, hiszen Dugonics drámái kellőképpen illusztrálják, hogy Dugonics jártas volt a kor rosszabb német irodalmában, melyet a franciagyűlölettel összefüggő szeparatizmus erősen foglalkoztatott.

Dugonics szerepe az Árpád-kultusz körül igen nagy: „bármily kevéssé emelte igazi hőssé Dugonics Árpádot, hogy a közléleknek nemzetpolitikai képzetkörébe mélyen és maradandóan bevonta: az *Etelká*-nak, rendkívüli elterjedését tekintve, kétségtelen hatása

volt".[64] Csakugyan abban állott Dugonics jelentősége, hogy Árpádot a „közlélek képzetkörébe bevonta", vagyis legendát csinált belőle, szimbolikus valóságot, az ősi dicsőség és a magyar szeparatizmus legendáját.

Dugonics András vitte véghez Magyarországon azt, amit Németországban Klopstock és a bárdköltők: népszerűvé tette a nemzeti őskort, mely két módon volt mintaszerű az akkoriak szemében: először mert jámbor és tiszta ősök, rousseau-i romlatlan emberek kora volt, másodszor mert a nemzet legdicsőségesebb kora. A nemzeti őskor tiszteletében a preromantika kozmopolita (rousseau-i) és nacionalista (herderi) szárnya találkozott. Dugonics nyomán egy őskori tárgyú elbeszélő költészet húzódik egészen Vörösmartyig: pl. Perecsényi Nagy László eposza, *Szakadár esthonnyai magyar fejedelem bujdosása, Pozsonyban és Pesten,* 1802.,[65] és Szép Jánosé, *A magyaroknak constantzinápolyi táborozások Zoltán fejedelem alatt,* 1821., és a színpadon is talált ez az irány képviselőket, külföldi darabokat a magyar őskorba stilizáltak át, „nemzetiesítettek".

Egy másik közvetítési hipotézist lehet Horvát István alakjára építeni. Ismeretes, milyen nagy szerepet játszott az Árpád-kultusz körül; Pázmándi Horvát Endrét ő biztatta Árpád-eposz írására. Horvát István, tudományos gondolkozását tekintve, tipikus „bárd", német bárdköltők nem tartották volna őrültnek teóriáival, felismerték volna benne rokonukat: hiszen ők is habozás nélkül germánoknak számították az ős keltákat, az ős szlávokat, sőt bizonyos fokig Homéroszt is, ha az ősi dicsőségről volt szó; ők is rettenthetetlenek voltak visszatekintő imperializmusukban, ami ki nem elégíthető politikai imperializmus introjekciója volt, mint Horvát Istváné. Nem tartjuk kizártnak, hogy Horvát István sajátos történelmi attitűdjét, ami Vörösmartyra is oly erős hatással volt, német minták után alakította ki.

A harmadik közvetítő esetleg Kisfaludy Károly, aki Bécsben láthatott bárdízlésű színdarabokat, hiszen ez az egész ízlésirány legtovább Ausztriában tartotta fenn magát; Kisfaludy színdarabjai ennek az ízlésnek a legextrémebb képviselői minálunk.

De akárhogyan is került Vörösmartyhoz a Hermann-komplexum, kétségkívül megtalálható a *Zalán futásá*-ban. A Hermann-komplexum magva ez: Hermann győzelemre vezeti vad, de romlatlan ősgermánjait a kulturált, de romlott és elpuhult rómaiak ellen. Amint mondtuk, az ősgermánok romlatlansága kétoldalú: egyrészt általános preromantikus, rousseau-i ősemberek, jámbor bennszülöttek, akiket nem fertőzött még meg a civilizáció, másrészt speciálisan germán ősemberek, szembeállítva az inferiorisabb latin fajtával.

Vörösmarty ősmagyarjaiban mindkét vonás fellelhető. Az ősmagyarok is rousseau-ian tiszták, nemesek, humánusak. Árpád a megtestesült nagylelkűség és lovagias gondolkozás, népét nem zsarnoki módon, hanem személyének varázsával és igen demokratikusan, vezéreiből álló parlamentjének meghallgatásával kormányozza. Vallásuk a „természetes vallás", a természet erőiben megnyilvánuló istenség tisztelete. Amikor a költő figyelme nem irányul harci képekre, mindig a rousseau-i boldog primitívek idillikus életét látjuk magunk előtt: a bodrogközi szigeten, ahol a harcban elöregedett vitézek éldegélnek. A magyarok családi élete tiszta, Ete és Hajna példás hűséggel szeretik egymást, míg az ellenség romlott, Zalán bigámiában él rabolt asszonyaival.

De felleljük Vörösmarty magyarjaiban az érem másik oldalát is: a germán vonásokat. Vörösmarty úgy rajzolja a magyarokat, amilyennek a születő indogermán filológia az ős indogermánokat megálmodta: rousseau-ian romlatlanoknak, de a rousseau-i bennszülött passzivitása, bambasága nélkül; harciasak, aktívak, vezetésre, „regere imperio populos" hivatottak, úrnép. Vörösmarty ősmagyarjaiban semmi tipikusan magyar vonás nincs; eszébe se jutott, hogy a magyar nép, a magyar paraszt jellegzetes észjárását „visszalássa" az ősökbe, mint Arany János tette hunjaival. Magyar körmönfontság, tempósság, önérzetesség helyett inkább az indogermán ideál vonásait látjuk bennük kidomborodni: féktelen harciasság és imperializmus, szívós, kemény akarat, fegyelmezettség, organizatorikus erő és időnként bizonyos berserker düh jellemzi Vörösmarty ősmagyarjait.

De ősmagyarjaink germán eredete ott válik nyilvánvalóvá, ahol

kissé erőltetett módon és úgyszólván minden ok nélkül megtaláljuk a germán-római antitézis párhuzamát.

Míg a németeknek könnyű és természetes volt a romlott-romlatlan, civilizált-primitív antitézist a római–germán ellentétbe belevinni, minthogy ez történelmi tény volt – Vörösmarty nem foghatja rá az ősbolgárokra, Zalán primitív népére, hogy civilizáltak és romlottak. Ezért kénytelen messze földről Zalán segítségére hozni a görögöket, egykori büszke ősök elsatnyult ivadékait, hogy a magyaroknak kellő antipólusul szolgáljanak.

Felvonulnak az elsatnyult görögök, hogy a magyarok a történelem kérlelhetetlen igazságtételével legyőzzék őket... és ekkor váratlanul előtör Vörösmarty szubjektivitása az objektív, kívülről adott, irodalmilag determinált tárgykomplexum mögül, mint ahogy előtör a szigorú antikos kompozíció mögül is. Homérosz rajongója, az örök Hellasz elkésett magyar álmodója, a leggörögebb magyar költő, csodálatos jó érzéssel kezd játszani a számára mindennél gyönyörűbb csengésű görög nevekkel. Szinte elfelejti a megéneklendő harcok ráváró feladatát, hogy elkalandozzék a földrajzi miszticizmusban, átélje a végtelen múltat hordozó helynevek mágiáját, amit a vele rokon Hölderlin és Shelley is jól ismertek. A görögök enumerációja egyre hosszabbra nyúlik: mindig újabb és újabb helynév kívánkozik a magyar hexameterbe, hogy homéroszi csengésével még antikosabbá tegye. Az Ossza-vidéke, Spárta, Tempe, Peneos, a homéroszi Skamander magyar versekbe ömlenek: Vörösmarty számára ez is egy kisebbfajta honfoglalás.

A melankolikus szépségű görög nevek elkerülhetetlenül felszabadítják Vörösmartyban az elégikust; és, ami példátlan a német költőnél, mély bánat fogja el szívét nemcsak a saját népe, hanem az ellenség ősi dicsősége miatt is. Talán még elégikusabb fájdalom: hiszen a magyarok előtt még diadalmas jövő áll, de a görög ég bealkonyult, és micsoda ég!

Mert immár elmula dicső korod, Epaminonda,
Miltiades, véres Marathonnak hőse, öröklő
Lelkek! Azon kor már elmúlt, mely híreteké volt;
Régi dicsőségtek szikrája aluddogal és vész.

(II.)

Nem tud szabadulni az antik dicsőség igézetétől; elmerengését csak úgy tudja az eposz gondolatmenetébe kapcsolni, hogy a görögök hanyatlását intő például állítja a magyarok elé.

A bárdköltészettel rokon motívumok: az ős, dicsőség hangulata, az ősnép rousseau-herderi rajzai szintén szubjektív áttörések, a kollektív szubjektivitás, a lélektörténeti helyzet adta tartalom, a „kor lelke", ahogy mondani szokás, nyilvánul meg ezekben a motívumokban. Az ősi dicsőség visszakívánásában a preromantikus lélek önmagába való visszafordulása, az ősvilág rajzában a gyermekkori vágyakhoz való regresszió ölt alakot: vágyak, lelki tendenciák, melyek a kor valamennyi költőjében lelki valóságok voltak, és a magyar költők közül legerősebben Vörösmartyban.

5. Az alvilág

Újabban egy sajátos lélektani tünetet kezdenek tudatosítani: végső veszedelmekben, mikor már minden elveszett, és az ember a halál bizonyosságával áll szemközt, egyszer csak fényesség gyullad ki a lélekben, melynek sugaránál egész addigi élete új, teljesebb értelmet nyer. Ez a titokzatos fényesség, mely végzetes órán megjelenik, mint az antik mondák Leukotheája süllyedő hajó árbocán, erőt önt az emberbe, és képessé teszi, hogy a legreménytelenebb helyzetből is megmeneküljön: újjászülessék.

A halálos pillanat illuminációja hasonlatos a vallási ekstázisban látott belső fényességhez. A halálos pillanatban az élő dolgok valóságától való konkrét eltávolodás idézi elő azt a belső kiüresedést, mely a misztikus fény kigyulladásához szükséges; a vallásos átélő számára pedig a szándékos eltávolodás, az aszkézis. Entwerdennek

hívja a német misztika ezt az utat: ich bin entworden, der zuomal entgeistet ist, der mag nit sorgen, mondja a Taulernek tulajdonított ének.

Vagy egy harmadik út is: amikor nem kell elszakadni a külső világtól, a külső világ szakad le az emberről. Az ember elveszti minden alkalmazkodó képességét, a külső világ megszűnik a számára, a lélek elsüllyed önmagába: ez az őrület, a szkizofrénia. A beteg összekuporodik olyan alakba, mint az embrió; érzékszerveit nem használja, mesterségesen kell táplálni, és semmiféle tudomány többé fel nem hozhatja lelkét a földi nap fényére a belső, föld alatti fényességből.

A halál-ekstázis, a vallási misztika, a szkizofrénia mintegy végső és patologikus határértékei egy embertípusnak, mely sokkal általánosabb, semhogy betegesnek lehetne mondani: azoknak az embereknek, akiknek lélektani funkciói inkább befelé, szubjektumuk felé irányulnak, semmint kifelé, a tárgy felé. Ennek a típusnak megvan a képessége, hogy élettörténetének egyes fontos fordulatainál, nagy lelki válságok idején, vagy pedig az alkotó koncentráció óráiban, többé-kevésbé elszakadva a külső világtól, alászálljon az önmaga mélységeibe, és onnan felhozza az új életerőt, mint Szent Patrick a barlangból a paradicsom titkait. Az alvilágjárások mitikus nyelven mind ezt példázzák.

Az a kor, melyből Vörösmarty lélektörténetileg kisarjadt, a preromantika, mintegy kollektíve felfedezte az alászállás, a realitástól való elszakadás és megújhodás lehetőségét, azt a precesszust, melyet egy másik tanulmányunkban *preromantikus regresszió*-nak neveztünk (*Minerva,* 1929), és amely Rousseau, Hamann és Herder nevéhez fűződve az európai szellemnek új irányokat adott.

Hogy Vörösmartynak egyéni diszpozíciója volt erre az önmagába térésre, az eddig mondottak alapján nyilvánvaló; költészetében állandóan kifejeződött. A realitástól elvezető lelki dinamizmusát, derealizáló fantáziáját felismerjük magasztos stílusában, a távoli perspektívákban, melyek hatalmas képei mögött nyíltak. Azok a messzeségek, idegen földségek, hová versének mágiája elvezet, nem egy távoli külső világ képei, hanem a belső világéi, mely a külső világtól

minden Ausztráliánál messzebbre fekszik. Hogy de-realizáló menekülése a belső világ felé futott, nyilvánvalóvá teszi egész költészetének szubjektivisztikus, önközéppontú jellege, és még inkább nyilvánvalóvá teszik maguk a tartalmak, melyek felvetődnek, mint Vörösmarty költészetének legjellemzőbb mondanivalói. Ilyen volt a halálvágy, ami nem volt más, mint a kétségbeesés a belső és külső világ teljes inkongruenciája miatt, és vágyódás a létezés olyan formája után, ami már tisztán belsőséges, nem érik el a külső világ támadásai. Vörösmarty egyéni mitológiájában pedig felismerjük az ősállatokat, melyeket a belső világ vulkanikus erupciók alkalmával kilökött magából, tengeráradások után a tudat partján hátrahagyott: a kollektív tudatalatti archaisztikus képzeteit.

Gyermekkori mitikus világképünk, vágyaink, fájdalmaink és a preindividuális létezés kifejezhetetlen, emberen inneni, növényszerű boldogsága nem vész el, mikor felnövünk, csak eltemetődik a civilizációs lelki rétegek alá. Az alászálló újra megtalálja, felszínre is hozhatja, hogy megtermékenyítse fantáziáját, mint a renaissance szellemét a kiásott antik istenek. Igaz, hogy az alászállás rettenetes kockázattal jár; nem biztos, sikerül-e újra feljönni a föld alól. Vörösmartynak is, mint a schilleri ballada búvárjának, csak egyszer sikerült. Mikor öregkorában még egyszer alászállt, lelke örökre ott veszett.

Vörösmarty alvilágjárása 1826-ban érhette el a mélypontot, a föld középpontját, „hol a nagy Féreg fúrja a világot". Ennek az alászállásnak az emlékét őrzi két, ebben az esztendőben készült költeménye: *Tündérvölgy* és *Délsziget*.

Mind a kettő már címében a távol Birodalom neveit viseli, mindkettőnek előhangja mintegy ideges ingerültséggel inti távozásra az embereket, kikkel a költő immár nem érez közösséget, kiknek mindennapi realitásával leszámolt, hogy az ismeretlen szigetekre hajózzék. Mindkét előhang a favete linguis, a szentélybe lépés hangulatát fejezi ki.

Mit tudtok ti hamar halandó emberek,
Ha lángképzelődés nem játszik veletek?
Az nyit mennyországot, poklot előttetek;
Bele néztek mélyen, s elámul lelketek.
(Tündérvölgy)

Messze maradjatok el, nagy messze, ti hitlenek innen!
Nincs kedvem, sem időm mindennapi dolgokat írni;
Újat irok, nagyot is, kedvest is, rettenetest is,
Egy kis gyermekről s egy délszaki puszta szigetről.
(Délsziget)

A két költemény közül a *Tündérvölgy* a kevésbé jelentékeny. Itt a belülről égető mondani akarás még stílusjátékkal keveredik, még van benne valami kevéske műfajteljesítő, alexandrin jelleg, és Vörösmartynak, úgy látszik, erre szüksége volt, ez volt a támasz. Ha már semmiféle műfaji mintája, kötöttsége nincs, mint a *Délsziget*-nél és a *Magyarvár*-nál, ha teljesen képzeletére bízza magát, nem jut el a végéhez, talán mert mindig érezte minden lezárt forma mérhetetlen csonkaságát, inkongruenciáját a teremtő képzelet végtelenségével szemben.

A *Tündérvölgy* versformájában különbözik Vörösmarty többi epüllionjától: Zrínyi-strófákban íródott. Nyilván kifáradt a hexameterekbe, és (sok között nem választhatott) a másik, a magyar epikában már adott formához fordult.

Tündérvölgy az alászállás terméke. Az a tündérmitológia, a kivetített tárgyak szimbolikája, az édes ellenségek, déli kísértetek világa, mely a *Zalán futásá*-ban színező mozzanat volt, most középponttá, céllá válik. Vörösmarty végre szembenéz vágyaival, és költői módon leszámol velük. Vörösmarty tündéreinek erotikus színezete már a *Zalán futásá*-ban is feltűnt. A rejtett erotikum megerősödik a *Tündérvölgy*-ben, sőt az egész költemény „erotikus" eposz, mint az alexandriai epüllionok, melyekhez Vörösmarty kisebb eposzait hasonlítani szokták. A heroizmus centrális érzületi helyét a szerelem foglalja el.

A *Tündérvölgy* magva maga a tündérvölgy, ennek a mitológiai birodalomnak a víziója. Az egész költemény arra való, hogy a költő képzeletében ide utazhassék. A tündérvölgy a teljesedés birodalma, a romantikus Kelet, egy pontra koncentrálva. Völgy, ahova éjszaka leszállnak a tündérek, hogy földi lányokkal szeretkezzenek. Minden Vörösmartyhoz hasonló, szubjektív beállítottságú ember ismeri ezt a fantáziát, csak Adyra hivatkozunk, aki megörökítette a *Csók az újulásig* és a *Hóvár-bércek* alatt című verseiben, és Stefan Georgéra, aki egy keleti miliőben játszódó versciklust szentelt neki: *Die bücher der hängenden gärten.* Világ, ahol csak egy törvény van: a szerelem. A zavaró realitás minden más mozzanatát távolságok és nagy falak zárják el.

Az a mód, ahogy Vörösmarty a tündérvölgyet leírja, megdöbbentően emlékeztet középkori és más misztikusok paradicsom-vízióira, melyeket Vörösmarty nem ismerhetett. Nyilvánvaló, hogy Vörösmarty képzetét a kollektív tudatalattiból merítette: önmaga mélységeiben megtalálta a paradicsom vízióját, amint az mitológiákban, látomásokban és álmokban örökre él az emberiség közös képzeletében.

Messze terjedt, s mintha fél tojást vizsgálnál,
Oly rendesen s szélén sűrű nagy tölgyes áll.

Közepén halom kél, virágos szép halom,
Egyedül húsz öles cédrus áll a halmon,
Alatta kis patak folydogál szabadon,
S zúgó habjaival terjed holt nyugalom,

A tündérvölgy paradicsomát rettenetes tiltások védik: egy szörnyű erdőn kell áthatolni, ahol a költő-Csaba szembetalálkozik az alászálló lélek legnagyobb rémével, a teljes magányossággal:

S most áldozott le a hevítő napvilág:
Rengett és suhogott a fákon minden ág,
S mintha két szörnyeteg vadon tengerre hág;
Egyszerre oly szörnyű lett a magányosság.

Azután a magányosság lelki tényét mitikus szörnyetegek váltják fel, sasok, sárkányok, villámok, vízi szörnyek, áradások. Mindezeken keresztül kell hatolni annak, aki a tündérvölgybe akar bejutni. Ezek a szörnyűségek a nagy civilizációs etikai tiltásokat és a velük járó bűntudatot fejezik ki, mellyel az alászálló léleknek meg kell küzdenie, hogy a titkos birodalomba eljusson. Vörösmarty rendkívül erősen hajlamos volt a bűntudatra, valami állandó tiltás, visszatartottság, kényszerű önfegyelem súlya alatt állt. A pszichológus számtalan dokumentumát mutathatná ki ennek az állandóan jelenlevő bűntudatnak és tiltásnak.

A költemény a belülről való élet hatalmas és egyszerű himnuszában cseng ki:

Örül és öröme nagyobb a világnál,
Mélyebb és magasabb tengernél és napnál,
Tüzesebb, ragyogóbb lángnál, áradatnál,
Teljesb és hatalmasb minden gondolatnál.

A magunkban hordott világ diadaléneke ez a külső világ fölött.

A *Tündérvölgy*-nél sokkal jelentékenyebb a *Délsziget*, ez a mitikus Robinzon, mely ha elkészült volna, Vörösmarty történetfilozófiáját adta volna. Mert valami ilyesmi a *Délsziget:* mítosz az emberiség és az egyes ember történetéről, amint a magába vonuló lélek az önmaga mitikus rétegeiben felleli, vízió alakjában elraktározódva, az emberiség egész történetét. A kollektív tudatalatti tulajdonképpen nem más, mint az emberiség kollektív emlékezete, melyben évezredes és mindenkiben megismétlődő tapasztalatok szimbólumok alakjában lerakódnak.

A *Délsziget*-hez hasonló „mítoszt az emberiség történetéről" a kor sokat hozott létre: Blake profetikus könyveit, Keats *Hyperion*-ját, Schiller *Spaziergang*-ját, Novalis *Christenheit oder Europá*-ját, Hölderlin késői himnuszait és last but not least Hegel történetfilozófiáját, melyben a preromantika óta a lelkekben dolgozó mítosz monumentális fogalmi, rendszeri testet öltött. Pszichogenezisét tekintve az emberiség történetéről szóló mítosz a preromantikus regresszió

egyenes következménye volt. Rousseau, az önmagába visszatérő embertípus első nagy képviselője, az emberiség történetébe projiciálta vágyait, melyek a saját gyermekkora felé tendáltak. Ez a projekció nem is volt egyéni önkény műve: a gyermekben az ősember újra meg újra megismétlődik, és mindnyájan magunkban hordozzuk tudatalattinkban gyermekkori emlékek formájában az egész ősvilágot. És amint a gyermekből felnőtt lesz, mindnyájan végigéljük az ősvilág tragikus összeomlását, „a természettől való elszakadást" és azokat a vele járó nagy fájdalmakat, melyektől tulajdonképpen egész életünkön át nem szabadulhatunk. A preromantika költői hamisítása csak abból állott, hogy Rousseau és minden követője a gyermekkort mindig a vágy perspektívájából nézte, és minden szépséget, boldogságot beleprojiciált, ami nem is volt benne eredetileg. A gyermek kielégületlen, de nyílt vágyait teljesedésnek vette, és elfeledkezett a gyermeki élet nagy csonkaságairól.

Hogy ily mód a romantikus történetmítosz lelki alapja minden emberben megvan, és minden ember megtalálja, ha alászáll ősi lelki rétegeihez, ez a magyarázata annak, hogy Vörösmarty is ugyanazt a mítoszt találta meg, mint a külföldiek, akiket nem ismert, és akiknek írásai spekulatív szellemű, vagy pedig túlságosan is historikus beállítottságuk által csak elriasztották volna egyáltalán nem spekulatív és ahisztorikus szellemét. Vörösmarty és a romantikus történetfilozófia közt nincs szellemtörténeti összefüggés, de annál erősebb a lélektörténeti: azonos lelki előzmények és azonos lelki kultúra, azonos éducation sentimentale belőle is ugyanazt a mitikus víziót váltotta ki, mint nagy kortársaiból.

Délsziget: a hullámok a partra vetnek egy gyermeket, aki kilépve mindjárt úrnak nevezi magát, és birtokába veszi a szigetet. (A keresztényi emberfogalom továbbélése: a paradicsomban az ember az összes teremtett állat ura, a teremtés koronája.) De csakhamar rájön szűkös voltára, erőtlenségére és meztelenségére. Isten egy csillaggal üzenetet küld neki (még mindig keresztényi koncepció: őskinyilatkoztatás, a herderi történetszemlélet mélyén is ez van), és a gyermek magára ölti a Természetet mint ruhát: a köd lesz a ruhája, az ég lesz kék palástja, a nap aranya díszíti, a mennykő a buzogánya,

a szivárvány az öve. A boldog őskorban (és tulajdon gyermekkorunkban) minden a miénk volt, a külső világ belső világunk folytatása, ruhája, lelki élményeink projekciója volt csak, nem volt még tőlünk független, ellenséges realitása. Azután a gyermek „hangabokrot" talál, melynek kérgéből bűvös síp lesz: magába fogad és újra kiénekel minden hangot. Ez a nyelv születése, a nyelvcentralitás korában, a herderi, preromantikus eszmevilágon nevelt költő számára a legfontosabb esemény az emberiség történetében. A gyermek a sípban begyűjti minden állat hangját, még az ördögökét is, és ezáltal valóságos úr lesz minden teremtett lény fölött: sípszavára az egész sziget táncra perdül, és azt tehetí velük, amit akar. A nyelv által az ember a világ ura lesz: azáltal, hogy néven nevezi a világ jelenségeit, valami mágikus hatalmat nyert felettük. Így érzi ezt minden primitív ember és minden gyermek, ezt az archaisztikus érzést fejezi ki öntudatlanul Vörösmarty mítosza.

Riedl a hangabokor meséjében a költő mindenhatóságának a szimbólumát látja, ez azonban csak másodlagos jelentése: a költő is már a nyelv produktuma. A bűvös síp a nyelven túl az omnipotenciát általában jelenti, a gyermekkorra vonatkozó képzetek legcentrálisabb mozzanatát. Az ősi ember, aki még nem szakadt el a Természettől, mert hiszen a természet (az egész külső világ) csak mint szubjektív vízió és nem mint idegen objektív realitás létezett a számára – víziója fölött uralkodhatott, mágikus hatalma volt a világ fölött. A nyelv birtokában maga teremtette egész világát a mondás által, és ha akarta, másképp mondta vagy nem mondván megszüntette a világot.

Ekkor megjelenik egy kislány a szigeten. Valahogy úgy született, hogy a természet minden szépségét az ő alakjára gyűjtötte össze: a lány, mint a természet kicsinyített mása, a kor költőinek kedves gondolata. A gyermek életébe az első érzelmi rezdülésen keresztül bevonul a Másik Alany, a Te-fogalom, és az egész addigi csak szubjektív világ elveszti értelmét és szépségét. A gyermek nem táncoltatja többé a vadakat, egész nap a kislányt keresi: végzete elérte, szocializálódása elkezdődött. (Hogy a szerelem elszakította boldog

természeti életéből, más versben is panaszolja: pl. *Éjjel*, VIII. 118–121. és a késői *Ifjú költő*.)

A kislányt a halálfi elragadja, de a gyermek addig üti halálfit, míg vissza nem adja a lelket: ismét a gyermekkori omnipotencia-képzetek világában vagyunk, a Vitéz László realitásában. Vörösmarty a legerősebb szimbólumot választja az omnipotencia kifejezéséül: a gyermek a halálnál is erősebb.

A kislány és a gyermek ezentúl együtt élnek, ártatlan, paradicsomi boldogságban:

... az óhajtások, s a csalfa remények
Kínjai, s ezer indulatok hada, mint ugyanannyi
Fergetegek mélyen kebeleikbe temetve nyugosznak,
S boldog időtlenség árnyéka borítja be őket.

A gyermekkor paradicsomáról szóló vízió itt éri el teljességét: a tiszta érzületek világában, melyet fel nem dúlt még az erotikus vágy és a vágy nyomán járó bűntudat. A küzdelmes, modern lélek legfőbb álma ez:

Gyermek kívánnék lenni, tiszta gyermek,
Kit nem zavarnak semmi bús szerelmek,
S amilyen talán nem valék soha.
(Babits Mihály)

A második ének szózattal kezdődik, mely felveri a két gyermeket álmából, és nevükön szólítja őket: „kik előbb név nélkül játsztanak, itt már; Rettentő Hadadur, és bájos Szűdeli lesznek". – A természet ős egységétől való elszakadás megtörtént: a virágként növekvőkből, kis állatként játszadozókból néven nevezett emberek, individuumok lesznek, magukon hordozók az individuális létezés minden kínját. Az első ének folyamán (most tűnik csak ki) Vörösmarty rousseau-i módon gyermekkorba vetítette azt, ami voltaképpen a gyermekkorban is már csak mint vágy él: a preindividuális létezés formáját, a „boldog időtlenséget", az embert a sorsán innen.

Most kezdetét veszi az individuális létezés, a kultúra, a civilizáció.

Vörösmarty mitikus bölcsessége tudja, hogy a civilizáció kezdete az erotika tudatosodása és a vele járó bűntudat. Hadadur és Szűdeli eddig is szerették egymást, de „ártatlanul", vagyis reflexiótlanul, nem tudva róla. Most egyszerre szerelmük mondhatóvá és tehetővé válik. Az első csókkal beáll a nagy szakadás, az ember tragikus elindulása: Vörösmarty a nagy szakadás számára azt a szimbólumot választja, ami a szófogalomban is immanens: a sziget íme kétfelé szakad, és a két szerelmes szív eltávolodik, keletnek a leány, nyugatnak az ifjú.

Hadadur sivatagban találja magát: az ősi egységtől hirtelen elszakadt individuum-embert rettentő sivárság érzete gyötri. Kihullva a paradicsomból az objektív dolgok világába, nem tud mihez kezdeni, éhezik, halálát kívánja, és őrjöng elhagyatottságában. Egy gyermek vetődik oda, akit fel akar falni; de az utolsó pillanatban lelkében meginduló szánalom megtanítja az első törvényre, melyhez ezentúl lépteit igazítania kell a külső világban: a jóság törvényére, a humanitásra. Amint a humanitás megszületett lelkében, már erőt is érez, hogy folytassa útját a sivatagban.

Azután fegyvereket talál, majd lovat, amin ellovagol: megszületett az objektív világ második ideálja, a tetterős heroizmusé. Hadadur most már civilizált ember; lelkileg fel van készülve, hogy felvegye a küzdelmet a külső világgal. A töredék itt véget ér.

Hogy mi lett volna a töredék folytatása, nem kétséges; a mese és a primitív regény kompozíciós törvényei feltétlenül érvényesültek volna, Hadadur viszontagságok után meglelte volna Szűdelit, kivívta volna magának, és visszavitte volna az újra eggyé váló Délszigetre, ahol boldogan éltek volna, amíg meg nem halnak.

Hogy nem fejezte be, annak talán az az oka, hogy Hadadur viszontagságai nem érdekelték, és a happy endingben nem hitt. Megírta azt, ami a számára fontos volt, amit a képzelete feldobott a mitikus lélekrétegekből, amit „írva talált lelke asztalára": a gyermekkor csodabirodalmát, a csodasípot, a tiszta szerelmet, mindazt, amivel magába mélyedt vágyai boldogan játszottak. A többi megint a külső világ parancsa lett volna: a gondolat logicitása, műfaji tör-

vények teljesítése, mindaz, amitől iszonyodott ebben a korszakában. Az ének csak addig tartott, amíg a vízió; the rest is silence.

Úgy látszik, a *Tündérvölgy* és *Délsziget* prelúdiuma után Vörösmarty nekifogott, hogy megírja élete főművét talán, az új eposzt, mely körül régóta fantáziált: az ősmagyar világ teljes hőskölteményét, a teljesen de-realizált költeményt, mely elejétől végig a mesés Keleten játszódnék, melyet elejétől végig szabad fantáziája diktálna, történelmi tényektől és műfaji törvényektől nem zavarva. A *Magyarvár* (1828) és a vele hangulatilag összetartozó *Rom* (1830), melyben Gyulai Pál a tervezett Magyarvár-eposz egy önálló betétét gyanítja, ismét belülről való költemények.

A ránk maradt csekély töredékből még nem láthatunk mást, mint bizonyos negatív eposzkoncepciót a *Zalán futásá*-val szemben: minden antikos eposzhagyomány elmarad, úgy látszik, a nagy háború is; az eposz, ha megírja, valószínűleg kisjelenetek laza egymás mellé fűzéséből állt volna, kis ossziáni dalokból, aminthogy a költemény hangján is nagyon erős Osszián-hatás érezhető. Az eposz szubjektivizálásában ez lett volna a végső állomás: egy nemzetet rajzolt volna (a vesztes partusokat), ami nem lett volna más, mint a költő szíve.

A töredékben, valamint a *Rom*-ban már láthatjuk azt a világot, melyben az eposz lejátszódott volna, azt a világot, ahol Vörösmarty ez időben otthon érezte magát. Ez a vörösmartys ős-Kelet részben ossziáni, részben Shelley-reminiszcenciákon épül fel, az *Ezeregyéj* Keletéhez semmi köze sincs, ez a magasztos stílus tájéka, és egyben mélyen szubjektív táj a léleknek egy tája is. Esték és éjszakák, hajnalok és viharok jönnek, olyan mélyen átitatva belső tartalommal, mint Dante időmeghatározásai.

... Szomoru rémekkel jött el az árnyék
S a zaj sírjánál ünnepleni szálla be a csend.

A csillag beborult, rémeknek hagyta az éjfélt
S nemzetek álmainak.

Dal kel az erdőkön, és a deli Hajnal előjő:
Mennyei gyöngyeiben mulódad földi virágok
Mosdanak, és csillog, s életre vidámodik a lomb.

Minden epizód, úgy látszik, szándékosan, ilyen időjelző keretben lép fel: Vörösmarty ebben a művében erősebben akarta érvényesíteni az epikus művészet legszubjektívebb mozzanatát, az időt. Minden epizóddal, történéssel az idő haladt volna előre, mint a lélek életében élmények egymásra következésén mérjük a reális időt.

A *Rom,* nyelvének pompájában és szomorú méltóságában, csak a *Délsziget*-tel hasonlítható össze a magyar irodalomban. Nem feladatunk értékítéleteket kimondani, de talán szabad szubjektív érzésünket közbeszőni, hogy a mai ember számára Vörösmarty egész oeuvre-jében ez a két költemény a leginkább, legzavartalanabbul vonzó, ezekben van a legkevesebb muzeális íz, a legkevesebb elavult attitűd, külső kötelezettség és a legtisztábban az a valami, amiért Vörösmartyt a magyar irodalom egyik legnagyobbjának tartjuk. A *Rom* olvasása közben sajnáljuk leginkább: miért van az, hogy Vörösmarty csak olyan ritkán mert vagy tudott igazán Vörösmarty lenni, miért hogy a szabadság nagy énekese, mint költő, oly kevéssé volt szabad a poétikáktól és a csak-korszerű hivatástudattól.

A *Rom* úgy kezdődik, mintha a „dezillúzió-romantika" magyar költeménye kívánna lenni; magyar kifejeződése az örök-kielégíthetetlen fausti vágynak, melynek minden teljesedés már a halálát és más formában való újjászületését jelenti. Rom-isten teljesíti egy ifjú három kívánságát; de a teljesedő három kívánság (idillikus pásztori élet, feudális úrélet, családi boldogság) mind unalmassá válik, amikor teljesedik, és „túlvezet önmagán". Így ér el a hős negyedik és legnagyobb kívánságához: hogy újra felemelje veszendő nemzetét. Ez a vágy azonban teljesíthetetlen; előre megálmodja a csatavesztést, és mindenét elhagyva koldusul megy újra világgá. A költemény utolsó része, a negyedik álom, talán csak akkor vált volna teljesen érthetővé, ha a *Rom*-ot, mint a Magyarvár egészének a részét láttuk volna. Így Vörösmarty csüggedő hazaszeretetének a kifejezése, de a költemény elejének gondolati tartalmával nehéz összhangba hozni.

Lehet, hogy azt akarta vele kifejezni, hogy az egyes ember nem lehet boldog, amíg a kollektívumot, hazáját boldogtalannak látja; lehet, hogy mást. Ha ezt akarta csakugyan kifejezni, akkor fontos szimptómája egy lélektani processzusnak, Vörösmarty lassú visszatérésének az alvilágból. Az alászállás az individuum-ember önző menekülése volt a világ elől; most kezdenek újra erőt nyerni a kollektív képzetek, a férfimunka hívó ideálja, Vörösmarty dezilluzionálva búcsút mond álmainak, hogy újra felvegye a harcot a népért.

Utolsó eposza, a *Két szomszédvár* ismét a kívülről való világ eposza. Előbb volt a téma és azután a hangulat, nem fordítva, mint a belül való eposzoknál. A korzikai bosszú motívuma a romantikus kor motívumkincsében adva volt, és még várta a magyar feldolgozót. A rossz éveit élő Vörösmartyt vonzotta a téma borzalmassága; fantáziája, mint minden archaisztikus elemekből táplálkozó fantázia, amúgy is szívesen időzött a groteszk és hátborzongató képeknél; gondoljunk *Zalán futása* V. énekére, hol a hősök a véres halottak közé elegyednek; gondoljunk drámáinak őszinte és nem őszinte rémségeire. Volt valami eredendő vérszeretet is Vörösmarty képzeletvilágában, furcsán összeférve nemes humanizmusával; valami közelebbről elemezhetetlen költői kegyetlenség; senki annyi véres képet a magyar költészetben nem vonultatott fel, mint ő. Amikor Berzsenyi a „Két szomszédvár kannibalizmusáról" beszél, túloz ugyan, de mégis elevenre tapint: *Két szomszédvár*-ával Vörösmarty mintha esztendőszámra gyülekező elkeseredését, dühét, ahogy ő mondja, „poklokkal határos örömeit" akarta volna kiönteni, mintha el akarta volna távolítani szervezetéből rossz éveinek vírusát.

Ettől eltekintve szubjektív áttörés csak a költemény végében van: Tihamér és Enikő találkozása és Tihamér további sorsa. Enikő az Etelka-élmény utolsó megjelenése Vörösmarty epikájában; benne búcsút vesz Hajnától, Etelkától, Idától, Szűdelitől és más, szöghajú, nyájas és kevéssé kontúrozott hősnőjétől. De az utolsó Etelka-alak már sajátos érzelmi velejáróval jelenik meg: nem a szerelem nyári gloriolájában többé, hanem mint őrjítő, üldöző kísértet. Az eleven élményből, majd édes emlékből gyötrő vámpír lett: trauma, emlék, melytől akarva sem tud szabadulni a lélek, mely elvágja a való világ-

tól, kétségbeesésbe és őrületbe kergeti. Azt hiszem, hogy Tihamér víziója az előtte hervadó Enikőről nem költői fikció, hanem valóságos élménye Vörösmartynak; a pszichopatológia jól ismeri az emlék ilyen alakváltozásait, amikor az édes kép borzalmas kísértetté válik, mint ahogy a leányból csontváz lesz, Calderónnak, Gryphiusnak és más barokk költőnek a műveiben.

Ennek az alakváltozásnak lélektani oka az ember megváltozott állásfoglalása az emlékkel szemben, a bűntudat fellépése. Rossz éveiben, menekülve az értelmetlenné vált világ elől, Vörösmarty fenntartás nélkül átengedte magát az emléknek, és vezetése alatt otthonossá vált a képzelet birodalmában, az archaisztikus vágyak, és mítoszok között, lelke tündérvölgyében, délszigetén, ős-Keletén. Elszakította kapcsolatait a külső világgal, melynek számára csak a Hábador és a Bujdosók reménytelen, tragikus gesztusa maradt. Most, 1830 körül kezd újra fogékonnyá válni a külső világ hívására. Újra belevéső dik, hogy „előtte egy nemzetnek sorsa áll", ráeszmél, hogy nemcsak individuum, hanem tagja egy szenvedő kollektivitásnak, hogy súlyos és halaszthatatlan kötelességei vannak. A kollektív és külső világi álláspontról tekintve évei, melyeket a képzelet birodalmában töltött, bűnös henyélés évei voltak. A realitás lelkiismeret-furdalás formájában vonul be a tudatába: érzi a magába mélyedés szörnyű kockázatát, hogy oda fog veszni ábrándjai közé, hogy el fog süllyedni lassanként minden út, ami vissza, a napfényre vinné. Ekkor képzeletvilágát a bűntudat átszínezi kísértetiessé, borzasztóvá: a szorongási kényszerképzetek mindig bűntudattal sújtott vágyak eredményei.

Tihamér nem tud menekülni képzelete elől, nincs számára út, ami a napvilágra vinné, és eléri a magába forduló emberek végzete. Tihamér bomlott lélekkel „világgá züllik", és „beássa magát a földbe". Mindkét motívum gyakran, már csaknem patologikus ismétlődéssel tér vissza Vörösmarty költészetében, jelezve, hogy Vörösmartynak egy centrális vágyáról van szó és egyben félelemről, amikor a vágyat a bűntudat eltorzítja.

A világgá züllés motívuma elbeszélő költeményeinek legállandóbb befejezési formája. Így végződik a *Hű lovag, A rabló, Széplak, Csík*

Ferke is világgá züllik, de azután visszatér; a drámák közül *Salamon*, melynek hőse végül is, „mint az éji rém, fut a tetőkön megvadult lován". Fiatalkori lírai költeményeiben is rendkívül gyakori ez a motívum: *A bujdosó* (VIII. 59.), *A bujdosó gyilkos* (VIII. 70):

Ronts le nagy ég, anyaföld, temess el,

mintegy Tihamér előhangja, a *Bús vándor* (VIII. 70):

... csak told el kínodat
Oda hol világunk véget ér, hol a napot
Nem kell kerülnöd, hol lapulnak a hegyek,
S a völgy veled mély semmiségbe süllyedez.

A *Bús kert* szomorú lakosa, „mint bujdokló rém jár vala lombjai közt", Csongor is bujdosni indul a váratlan happy ending bekövetkezése előtt, mikor a hármas úton összeomlott előtte minden földi nagyság:

El innen a magánynak rejtekébe,
El a hol ember nem hagyott nyomot.
Derűs homályban, szélmoraj között
Az észmerengés búja ott lakik.
Ott álmodoztat ifjú képzelődést
Elmult szerelem és meghiult remény
S a szív halála lassú, nem gyötör.
(V. felv.)

A világgá züllés lelki hátterét nem nehéz megtalálni: ez nem a romantikus vándorkedve, az ifjúság vándorkedve – az nem ilyen zordon színezetű; ez a valóság világával meghasonlott ember gyötrött, üldözött menekülése a nem létezés birodalmai felé, lelkének vak és süket mélységeibe, a preindividuális sötétség felé (most gyászképzeteim dúlnak s a csalfa setétség Országát keresik), a teljes magába fordulást megelőző lelkiállapot. Hogy ez a világgá züllés, mely a lírai költeményekben mint vágy szerepel, az epikában mégis

mint a bűnös bűnhődése lép fel, azért van, mert a bűntudat tiltja. Nem szabad elszakadnunk a létező világtól, tennünk kell, ha nem is hiszünk tettünk értelmében, „örökké a világ sem áll, de amíg áll, és amíg él, ront vagy javít, de nem henyél".

A másik motívum: leásni magát a földbe, az anyaföldbe, a nagy visszakívánkozásnak, a preindividuális létezés utáni vágynak legnyilvánvalóbb kifejeződése, melyre a vallástörténet ezer párhuzamot tudna felmutatni. Vörösmarty költészetében ez a motívum talán még gyakoribb, mint a világgá züllés.

Különösen feltűnő ez a motívum a *Túlvilági kép* című versben, ami Gyulai Pál tanúsága szerint Vörösmarty kedvenc alkotása volt, gyakran felolvasta barátainak. A hős, meghalt szerelmese után való vágyódásában, leás a föld közepébe, majd a föld túlsó oldalán ér ki, ahol egy másik világot talál, az itteninél boldogabbat. De felébred, az egész álom volt, és ezután megelégszik a földi realitással. A földbe ásás képének értelme: a lélek lesüllyed az önmaga mélységeibe. Hogy a költő nem marad meg az önmaga mélységeiben, hanem visszatér a földi realitáshoz, hova emberi kötelessége hívja, ezt fejezi ki a költemény befejezése.[66]

Mert a földi élet realitásától a fiatal Vörösmarty igen messze jutott. Volt életének egy időszaka, amikor minden reményében megcsalódva, teljesen visszatért önmagába, a Tündérvölgy világába és megszakadtak a külső világgal való „érzelmi rapportjai". Szenvedései elől úgy menekült, hogy teljesen elfordult mindentől, ami szenvedéseit okozta, minden kifelé irányuló érzelemtől, teljesen önmagára maradt. Ezt a lelkiállapotot fejezi ki leginkább vallomásszerűen egy 1826-os, tehát a *Tündérvölgy*-gyel egyidős verse, a *Szív temetése* (VIII. 150–151.).

Itt nyugszom én, szivemben eltemetve,
Bujdosva két láb hordja síromat,
S még messze-messze hordja el, hogy a
Vas végzetekkel megbékéljek, és
Ha földben fekszem, fel ne vessen onnan
Az ütközetnek átka, mely megölt.

Signor, non sotto l'ombra in piaggia molle
Tra fonti e fior, tran ninfe e tra sirene
Ma in cima all'erto e faticoso colle
Della virtù riposto è il nostro bene.
(Tasso)

Vörösmarty nem sokáig időzött az alvilágban. A következmények azt mutatják, hogy Vörösmarty alászállása nem azért történt, hogy végső búcsút mondjon az emberi világ realitásának, hanem úgy ment a föld alá, mint a bányász, napvilágra hozni az aranyat, az élet új szeretetét. Lassanként az Etelka-élmény okozta mély megrendülés elmúlt, és vele együtt a megáradt emocionális élet hullámverése is. A versek 1830 körül szélcsendről panaszkodnak; mikor az élmény utolsó hulláma is elvonult, nincsen, ami táplálja többé a belső életet. Vörösmarty kezdi egyedül érezni magát önmagával, kezdi unni belső birodalmait. Kénytelen visszatérni és szétnézni az emberek között.

Ezalatt a kollektívum hívó szava egyre erősödött, körülötte és benne. A *Zalán futása* költőjének nem szabad visszavonulnia. A koszorús költőre nemzeti feladatok várnak, és Vörösmarty sokkal igazabb hazafi és egyben sokkal ambiciózusabb ember, semhogy ki tudná vonni magát a kötelesség alól. Amikor az élmény melege elveszett, az ábrándok édessége elfanyarodott, megmarad a kötelesség, hogy életben tartson.

Más szóval mondva: Vörösmarty férfi lett. Végbement benne a csodálatos átértékelési folyamat, melyet William James oly szépen ír le *Pszichológiá*-jának egy lírai kitérésében: „Egyik évről a másikra új színben látjuk a világot. Ami irreális volt, reálissá lesz, és ami izgató volt, most együgyűség. A barátok, kik a világot jelentették, most árnyékká zsugorodnak; az egykor olyan csodálatos nők, a csillagok, a fák és a vizek, most mily tompák és közönségesek! – fiatal lányok, akik a végtelenség auráját hozták magukkal, most alig észrevehető egzisztenciák; a festmények üresek; és ami

a könyveket illeti, mi volt olyan titokzatosan jelentőségteljes Goethében vagy olyan súlyos John Millben? és mindezek helyett, lelkesítőbben, mint valaha, itt van a munka; és teljesebb, és mélyebb a közös kötelességek és közös javak fontossága."[67]

A férfi Vörösmarty a munkában, a nemes, közös célért való munkában találja meg minden vigasztalását és életének elveszített értelmét. Ily mód vándorsága végeztével ugyanoda érkezik, azokhoz a nagyszerű és az életet élni érdemessé tevő ideálokhoz, hová Goethe és a német klasszicizmus. A *Gondolatok a könyvtárban*, a *Gutenberg-albumra* írt verse, a *Jóslat, Liszt Ferenchez*, az érett Vörösmarty legmélyebb versei valamennyien ezt a Goethével igen rokon humánus szellemet fejezik ki.

Alakja most sokkal közelebb áll a magyar–római férfiideálhoz, mint valaha. Komoly sztoicizmusából csak Csajághy Laurával való találkozása lendíti ki, az is csak rövid időre. Ha befelé szenved is, kifelé őrzi a sztoikus páncélt, mint élete delén minden romantikusok őse tette, Rousseau.

A határozottan áttörésszerű „szubjektív áttörések" megritkulnak művében; főképpen azért, mert alanyi mondanivalója most sokkal inkább egybeesik tárgyával, mint azelőtt. Most nem él viharos belső életet, mely áttöri az objektív formákat, mint ifjúkorában; személyisége csendesen és békésen húzódik meg a költői tárgy mögött, mely most sokkal jobban lefoglalja.

Ezért hagyja abba az epikus költészetet. Paradox módon számára az epika volt az önkifejezés formája; én-lírájában igen ritkán ad hangot azoknak a tartalmaknak, melyek végső mélységeiből jönnek; inkább érzelmeit vagy gondolatait fejezi ki, melyek mind kifelé, a tárgyra irányulnak; önmagát, vagyis képzeletét csak szimbólumokban, hasonlatokban tudta kifejezni, epikájában. Vörösmarty tartózkodó, sőt visszafojtott természet volt. Vallomásai nem jöttek a lírikus költő közvetlenségével, mint Petőfinél, hanem mindig robbanásszerűen, gátakat bontva, forma ellen, ott, ahol legkevésbé volt várható, a leginkább objektív mondásfajban, az epikában. Ezek az erupciók éltették benne az epikus kedvet; mikor eruptivitása megszűnt, elpártolt az epikus költészettől.

A férfikorban a legtöbb költő közeledik a kollektívumhoz, a nagy magányosok is, mint Ady, Babits vagy George. Az amúgy is kollektív beállítottságú Vörösmarty egészen felolvad a kollektívumban. Legfőbb törekvése (bármennyire is ellenkezik tehetségével) a leginkább kollektív művészet, a nemzeti dráma megteremtése; lírájában a kollektív léleknek, a nemzet politikai életének a kifejeződését keresi. Így lesz Vörösmarty a nemzet költője, koszorús költő.

De vajon az a belső világ, a *Tündérvölgy* és a *Délsziget* tája teljesen alásüllyedt, Atlantiszként, megközelíthetetlen mélységekbe? Vajon nem volt Vörösmarty erőszakos önmagával szemben, mikor teljesen magára öltötte a sztoikus magyar–római attitűdjét? Nem kellett volna tőle is megkérdezni saját szavaival:

De a szívnek legbelső rejtekén
Nem ég-e vágyad, mellyel visszavonnád?
Titkos kivánat nem maradt-e még,
Mely rekkenő hévvel benn bujdosik,
S a díszes ifjuság virágain
Emészti el hervasztó lángjait?

A „harmadik Vörösmarty", vagyis az idősebb Vörösmarty tragikus összeomlása nem volt hirtelen és váratlan katasztrófa; a „harmadik Vörösmarty" sorsa az ifjú Vörösmartyban kezdődött, és a férfi Vörösmartyban teljesedett. Azok az égő anyagok explodáltak, melyek az ifjú Vörösmarty képzeletének a tüzét adták, és amelyeket a férfi Vörösmarty kegyetlenül elnyomott magában. Vörösmarty a fantáziáján ment tönkre. A nagy alászálláskor, amikor *Délsziget*-et és *Tündérvölgy*-et írta, a fiatal Vörösmarty már ismerte azokat a lélekrétegeket, melyek öregkorában elhatalmasodtak rajta. Elméjének elborulása, amint már mondottuk, nem is volt más, mint visszahozhatatlan alászállás az önmaga mélyeibe.

Ebben a katasztrófában valószínűleg a férfi Vörösmarty, a koszorús költő volt a bűnös. A nagy alászállás után megborzadva saját mélyeinek ernyesztő hatásától és halálközelségétől, túlságosan is elzárkózott fantáziája elől. Legfontosabb lelki funkcióját nem hagyta

érvényesülni. Hogy annyira a nemzet költője, kollektív költő lett, abban volt bizonyos „túlzó korrekció" is; a túlságosan befelé fordult élettől való félelme férfikorában túlságosan is kifelé, a kollektívum felé fordította.

A lélekterületek elnyomása mindig lázadást von maga után. A *Tündérvölgy* világa, Vörösmarty elnyomott fantáziája, jogait követelte. Az így keletkezett szörnyű belső konfliktusban borult el Vörösmarty elméje. (Természetesen testi okok is igen nagy mértékben hozzájárultak.) Az a harc külső világ és belső világ között, melyet tanulmányunkban szemléltünk, végül is katasztrófához vezetett.

De az elborulás előtt a belső világ, a visszafojtott mitológia még egyszer megcsillant démoni szépségében, szabadabban és dúsabban, mint valaha, az idős Vörösmarty költeményeiben, az *Előszó*-ban, az *Emberek*-ben, a *Vén Cigány*-ban. Ezek a költemények sejtetik legjobban, ki volt Vörösmarty, és főképp, hogy ki lehetett volna, ha sikerült volna harmóniát teremteni ellenséges világai közt, és ha kettejük harca nem őrli fel ereje legjavát.

Jegyzetek

1. Babits Mihály: *Az ifjú Vörösmarty.* Irodalmi problémák. 2. kiad. 103. l.

2. Horváth János: *Zalán futása.* Napkelet, 1925–26.

3. Vö. Simmel: *Die Transzendenz des Lebens. Lebensanschauung.* München u. Leipzig, 1922.

4. „Megfáradt embernek" nevezi magát Vörösmarty. A „fáradt" jelzőt, a modern bensőségnek ezt a legkifejezőbb, legkedveltebb stílusszavát, a francia dekadensek által később annyira kompromittált szót, Vörösmarty vezette be költészetünkbe.

5. 1823. 236. l.

6. *Csokonai Összes Művei* (Harsányi–Gulyás), II. 2. 539. o.

7. Riedl: *Vörösmarty élete és munkái.* Jegyezte és kiadta Csoma K. 1905. 200. l.

8. Babits i. m. 120. o.

9. Horváth János i. m. Napkelet, 1926. 36–37.

10. i. m. 121. l.

11. *Vörösmarty és a Sturm und Drang.* Sokat lehetne beszélni róla Vörösmarty Shakespeare-felfogásával kapcsolatban. Itt csak két apróságot: első drámái mind In tyrannos készülnek, Salamon a zsarnok bukását, Zsigmond-Bujdosók a zsarnok elleni harcot mutatja be. Zalán futásában a Sturm und Drang szelleme képviseli a gonosz princípiumot: a fattyú Csorna alakja, ki „Sokfélét gondola, többet érze, akart mindent". A Sturm und Drang mottója lehetne, mint a híres Man will, was man kann – man kann, was man will.

12. Vö. Korff: *Die Dichtung vom Sturm und Drang.* 1929. 71. l.

13. Az ifjúkori mulandóság-gondolatot legtisztábban az Egyedhez írt nagyon szubjektív vers fejezi ki. (VIII. 67.) Terjedelme miatt nem idézzük.

14. Különösen a Stettner-levelekben. Már 1825. nov. 6-án, Etelkától való elbúcsúzása után így ír: „...de képzelheted, hogy lehet annak dolga, a kit végtelen pusztában kezd megvenni Isten hidege, úgy vagyok én: az élet pusztájában fázni kezdek, mint a jeges medve s a boldogtalan emlékezet nem melegít többé." (Czapáry-emlékalbum, 196. o.) Riedl Frigyes szerint az Eger c. eposzt egy későbbi találkozás Etelkával inspirálta (Irodalomtörténet, 1912.). Az itt említett levélben Vörösmarty így ír: „Akkor egy tekintet hónapokig álmodtatott volna, most talán meg sem indíthat, annyira sem vihet, hogy a múltra visszanézvén, borzadjak magamtól." (Czapáry-album, 219. l., 1827. aug. 23-ról keltezve.)

15. Korff: *Humanismus und Romantik.* Leipzig, 47. l.

16. Rehm Walter: *Der Todesgedanke in der deutschen Dichtung.* 1928. 298. l.

17. A halál többet ad, mint amennyit Edenben veszítettünk. A borzalmak királya a béke hercege. Night Thoughts, III. 533–34. sor.

18. Valószínűleg Hölty-hatás: Vö. Auftrag utolsó strófája.

19. Talán a Csaba álnevet is azért választotta, mert a mondák Csabája is halálon túli életet él, visszatérve a hadak útján.

20. „Diese begeisterte, fast genusshafte Versenkung ins All durch den Tod, der zum neuen Leben führt, ist allen (den Stürmern und Drängern) gemeinsam. Die starke erotische Färbung fällt auf... Leben und Tod bedeuten den Austritt aus sich selbst und den Eintritt ins All." W. Rehm i. m. 301. l.

21. Dosztojevszkij levelezéséből élesen kitűnik, hogy a töredékben maradt Karamazov fivéreket nem számítva minden írását a feladattal való megalkuvásnak érezte. Kleist a Guiscardót elégette, Hölderlin Empedoclesét újra meg újra átírta, hogy végül is töredék maradjon. Igazán Goethének kellett ahhoz lenni, hogy valaki a Faustot befejezze.

22. Nem lehet kétségbevonni Homérosz közvetlen hatását sem. Vö. Loósz István: *Zalán futása és az Iliász.* EPhK., 1908. 6–20. De ez a hatás nagyobbára tárgytörténeti; az eposzkoncepcióban Vörösmarty Homérosztól nem tanult mást, mint amit már Vergilius is eltanult tőle, tehát amit a klasszikus poétika eposzi műfajszabályának tekintett. A műfajszabályokat pedig inkább Vergiliustól tanulta, akit előbb ismert, és akinél pregnánsabban találta meg azokat.

23. Vö. Jákó Károly: *Fejezetek a magyarországi XVIII. századi latin epikából.* Budapest, 1913.

24. Császár Elemér: *Deákos Költők.* Bp., 1914. A Kisf. Társ. Nemz. Kvt. 23. kötet 23. l.

25. *Össz. Műv.* VIII. 385.

26. Prónai Antal: *Dugonics András életrajza.* Szeged, 1903. 55–56.

27. *Csokonai Össz. Műv.* (Harsányi–Gulyás kiad.) II. 2. 543. l.

28. *Összes műv.* (Harsányi–Gulyás) II. I. 174–179. l.

29. Zolnai Béla: *Körmondat és tiráda.* Minerva, 1929. 107.

30. Riedl: *Vörösmarty élete és munkái.* Jegyezte és kiadta Csoma K., 1905. 66.

31. Van Tieghem: *Ossian en France.* Paris, 1917. I. 18.

32. L. Chr. Stern: *Die ossianischen Heldenlieder.* Zf. vergl. Lit. Gesch., 1895. 146.

33. Kuno Meyer: *Die irisch-gälische Literatur: Die romantischen Literaturen u. Sprachen mit Einschluss des Keltischen.* (Kultur der Gegenwart, F. I. Abt. XI. I. Berlin u. Leipzig, 1909.)

34. Bailey Saunders: *The Life and Letters of James Macpherson.* London, 1895.

35. Van Tieghem i. m. 45.

36. Vö. K. Meyer: *Die Landschaft Ossians.* 1906.

37. Osszián külföldi elterjedésére nézve l. különösen Van Tieghem idézett műveit, továbbá Tombo: *Ossian in Germany.* New-York, 1902.

38. L. Fest Sándor: *Angol irodalmi hatások hazánkban Széchenyi fellépéséig.* Ért. a nyelv- és széptud. Budapest, 1917.

39. Heinrich és Fest nem mutatnak rá, hogy az osszianizmus Magyarországra való importálásában a Denis–Batsányi-vonal mellett a magyarországi német költészetnek is valószínűleg szerepe van. Így Rumy Károly György almanachjában (Musen-Almanach von und für Ungarn auf das Jahr 1808) Unger János Károly Denis hatása alatt írt verseket közöl; a Köffinger János Pál által szerkesztett Musenalmanach 1809-ben a szerkesztő Osszianidákat közöl (An Selma, An Selma nach der Entsagung). L. Pukánszky Béla: *A magyarországi német irodalom története.* Bp., 1926. 416. és köv. Vörösmarty ismerhette, legalábbis Rumy működését, ellene való epigramma-harcából ítélve.

40. Fest i. m. 69. l.

41. L. Heinrich bevezetése Fábián Gábor Osszián jához. Budapest, 1903. 93.

42. Vörösmartyhoz írt levele, Czapáry-album, 277. l.

43. Uo. 200. l.

44. Össz. munk. II. 464.

45. A Zalán futása legszerelmesebb, leginkább erotikus fantáziával megírt része, Etelka fürdése az I. énekben, Tasso egy részletére emlékeztet. (XV. 59.)

46. Vö. Kuno Meyer i. m.

47. A német bárdköltészetre l. R. Hamel: *Klopstocks „Hermanns Schlacht" und das Bardenwesen des 18. Jahrhunderts.* DNL. XLVIII. és Erna Merker cikkét: *Bardendichtung,* a Reallexikonban, I. 106–110. Kretschmann a következőkben foglalja össze a bárdköltészet jelentőségét: Der Bardiet ist also ein Erbteil von unseren ehrwürdigen Ahnherrn, ein unleugbares Zeugniss von dem dichterischen

Nationalfunken. Indem man daher diese Dichtungsart wieder ins Leben ruft, giebt man der Poesie überhaupt einen neuen Zweig und daher eine erhöhte Mannichfaltigkeit, ohne dadurch andere Dichtungsarten zu verdrängen. In sein Gebiet würde vorzüglich die altgermanische Geschichte, der Kriegs- und Schlachtgesang gehören, Vaterlandsliebe, Tapferkeit, Edelmut, Keuschheit, Redlichkeit, Freundschaft und Liebe würden ihm die reinsten Umrisse, die stärksten Züge leihen. (Sämtl. W. I. Vorrede über das Bardiet.)

48. Baróti Szabó Dávid is ilyen óvatos: amikor Szabolcs vármegyét üdvözlő versében „Szabólts nagy lelkét" invokálja, hogy jelenjék meg ossziáni módon, jegyzetben hozzáfűzi: „Itt nem religyióbéli dolgot, hanem poétai szabadságot kell érteni." (1804. I.)

49. A bárddá alakított univerzum komikus megjelenési formái: „Die Vögel werden als »der Lüfte Barden« gepriesen und die Nachtigall ist der »Führer der Barden der Luft«. Ja, die Engel sind Walhalla's Barden." P. v. Hoffmann–Wellenhof: *Michael Denis.* Innsbruck, 1881. 207. l.

50. Osszián-fordítása is teljesen eufuisztikus, talán azért tetszett annyira Kazinczynak: „So wird father und son nie anders als durch »Erzeuger« und »Erzeugter«, heroes durch »Gewaltige« oder »Versuchte«, might durch »Vermögen«, maid consequent durch »Fräulein«, stone durch »Trümmer«, das Adjektiv tall durch »thürmend« u. dgl. wiedergegeben". Hoffmann–Wellenhof i. m. 186. l.

51. Itt idézek egypár összetett szót a DNL 48-ban található Klopstock- és bárd-szótárból, melyek különösen vörösmartys hangulatúak: feuriggeflügelt, heiliggefaltet, Jünglingsthräne, Menschenherrscherlob, neuvergöttert, nachbelastet, Schatteneiche, schnellherschmettern. Egyúttal Hölderlinre is emlékeztetnek.

52. Denis több magyar mágnásnak, köztük gróf Széchényi Ferencnek tanára volt a Theresianumban. Hátrahagyott műveinek kiadását (Wien, 1802) gróf Széchényi Ferencnek ajánlja, több magyar vonatkozású költeménye van. Kazinczy többek között az ő Osszián-fordítását is felhasználta a magáéhoz, és két versét lefordította. Fordított tőle Döme Károly is: Az eltörlött Jézus-társaságról, Denis Mihály azon társaságnak papja, kir. tanátsos és könyvtárőrző.

(L. Kazinczy lev. IV. 537.) A magyar vonatkozásokkal nem foglalkozik Unger Barnabás: *Denis Mihály, Élete és munkái.* Budapest, 1907.

53. A költő bárd-szerepére példa Pyrkernél: denn mit Frischerem Grün bekleidet ihr Sang die herbstlichen Matten, und den entblätterten Wald; er sä't auf dem nebligen Himmel Glänzende Stern' umher, und regt der schöneren Zukunft Ahnung auf in des Menschen Brust, der unter dem Druck der Gegenwart erstarrt, nach jener mit Liebe sich sehnet.

(Rudolf von Habsburg, X. 288–293.)

54. Kassai Magyar Museum, 1788. Bevezetés V. l.

55. Uo. 39. l.

56. Uo. 42. l. 2. jegyzet.

57. Baróti Szabó Dávidhoz, mikor 1791. eszt. t. n. Szabolcs vármegye örömünnepére örvendező verset énekelne. Fest is idézi.

58. B. Sz. D. megjobbított s bővített költeményes munkái. Komárom, 1802. 41.

59. Toldy F.: *Aesth. lev.* 42. l.

60. Vö. Bánóczi József: *Kisfaludy Károly.* II. 55.

61. „L'allure particulière, exclamative du rythme d'Ossian a laissé sa marque sur plusieurs générations." Legouis–Cazamian: *Histoire de la littérature anglaise.* 1925. 886.

62. L. Van Tieghem i. m. I. 23.

63. Rom-emlékek. I. 13.

64. Beöthy i. m. 18. l.

65. Ismerteti Halász Ignác: *Sajnovics hatása a magy. költ.* BSz., 1880. 117. l.

66. Vö.:

Oh akkor fúrd át a föld tengelyét,
S ott búj ki, hol most kormos éj borong.
Itt a homály és napfény ellened.

(Bujdosók)

Vagy kívánod, ezt a földet
Hogy keresztül vájjam érted?
Megteszem.
(Csongor és Tünde) stb. .

67. W. James: *Psychology* (Briefer Course), 157. l.

DULCINEA

„Dulcinea del Toboso a legszebb hölgy, és én vagyok a legszerencsétlenebb lovag egész Spanyolországban." Ez a passzus mindössze az – és ez is egy idézet –, ami a naplóm rengeteg lírai, epikai és főképp álfilozófiai törmelékéből mostanában megragadta a figyelmemet.

Egyetemi hallgató koromban vezettem ezt a naplót. Mikor írtam, bizonyára úgy képzeltem, hogy idővel óriási értéke lesz a szememben, mert megeleveníti majd fiatal napjaimnak édes és kétes búját és örömét. De ez is tévedés volt, mint minden, amit akkoriban hittem és vallottam. Nemrégiben elővettem a naplót, és ezen az egy idézeten kívül teljesen hidegen hagyott. Bármely jó regény jobban leköti a figyelmemet. Az íráshoz nyersanyagnak nem tudom jobban felhasználni, mint egy idegen ember naplóját. Az embernek, úgy látszik, egy idő múlva elvész az érzéke saját múltja iránt.

Ez az idézet teljesen összefüggéstelenül áll a napló szövegében. Előtte és utána egy nagy szerelem kezdeti szimptómáinak a leírása olvasható. Egy igazán nagy szerelemé, melynek akkori őszinteségében nincs okom kételkedni. Éppen ezért döbbent meg ma, miféle prófétai sejtelem, későbbi énemnek milyen hirtelen és magyarázhatatlan előre kibukkanása az idők méhéből íratta velem ezt az idézetet, akkor, amikor szerelmes magamnak Don Quijote-i jellegéről még fogalmam sem lehetett.

Nem is volt fogalmam mindaddig, míg végig nem olvastam a csodálatos cervantesi művet, és meg nem tudtam nemcsak azt, amit Lukács György és egyéb szaktekintélyek alapján addig is sejtettem, hogy ki volt ugyanis Don Quijote, mindnyájunk drága őse – hanem

azt a titkot is, amit addig senki sem árult el nekem: hogy ki volt és ki ma is még Dulcinea del Toboso.

Az olvasót mindenekelőtt arra kérem, hogy a következő percekre felejtse el Don Quijotére vonatkozó gyermekkori emlékeit, mert azok félrevezetőek. Azok a jellegzetes kalandok – a fogalommá vált szélmalomharc, a hősiesen szétvert juhnyáj, a repülés az egy helyben álló faparipán, az ízinkekre hasított bábszínház – a teljes műben elenyészően és meglepően kis helyet foglalnak el. Mert Don Quijote nem fantaszta bolond, és Sancho Panza nem falánk és gyáva paraszt; ez ellen a tévhit ellen maga Cervantes tiltakozott a leghevesebben, amikor kötetének megjelenése után egy silány tollász megírta a folytatását, és félreértve Cervantes intencióit, Don Quijotét bolondnak és Sanchót közönséges parasztnak rajzolta.

Még csak azt sem lehet állítani – bár több idézettel alá lehetne támasztani –, hogy Don Quijote nem egészen bolond, de egy kényszerképzet áldozata. (Legújabban két francia orvos patopszichológiai vizsgálat alá vette Don Quijotét, és megállapította azokat a semmitmondó, címszavakban kifejeződő ostobaságokat, amelyek általában az eredményei annak, ha egy szakpszichológus az irodalmi pszichológiához közeledik. Megállapították, hogy Don Quijote paranoiás és megalomániás volt – és ez annyi, mintha megállapították volna, hogy két lába volt, de csak egy feje.)

Don Quijote annyira problematikus egyéniség, hogy még a kényszerképzetében, a quijoteriájában is kételkednünk kell. Semmi esetre sem olyan bolond, hogy megölelné a forró kályhát. Ezt mutatja az a csodálatos jelenet, amikor az őrültnek hitt lovag előkészületeket tesz, hogy őrjöngeni kezdjen. Őrjöngeni akar, mert lovagi mintaképei is őrjöngtek időnként szerelmi bánatukban. Sancho megpróbálja lebeszélni azzal, hogy hiszen Dulcinea semmi okot sem adott rá, hogy őrjöngjön (igaz, hogy az ellenkezőjére sem). Don Quijote erre azt feleli, hogy éppen azért különb ő a többi lovagnál, mert azok csak akkor vállalták az őrjöngést kedvesükért, amikor okuk volt rá, ő pedig egészen spontánul, minden ok nélkül is őrjöng. Különben is okos dolog őrjöngeni, mondja: mert ha Sancho Dulcineától jó hírrel tér vissza, kijózanodik, és boldog lesz; ha pedig

rossz hírrel tér vissza, akkor őrült marad, és egyszerűen nem fogja megérteni, hogy miről van szó, és így megkíméli magát a bánattól. Ezek után azon elmélkedik még, hogy vajon csakugyan formálisan őrjöngjön-e, mint Orlando hajdan, vagy csak sírjon, mint Amadis. Végre a hatásosabb őrjöngés mellett dönt. De azért nem viszi az őrjöngést túlzásba, csak óvatosan és méltóságteljesen őrjöng, mindössze egy-két bukfencet vet, és aztán meghagyja Sanchónak, hogy a dolgot kellőképpen kiszínezve adja elő megfelelő helyen.

Don Quijote olyan őrült, aki egyúttal kívül- és fölötte is áll mániájának. Nem veszi egészen komolyan önmagát, nem hisz el mindent önmagának. Viszont azt sem lehet mondani, hogy komédiázik, és becsapja a világot. Igazsága másképpen igaz, mint ami a normális. Mikor leereszkedik a Montesinos barlangjába, visszajövet csodálatos látomást mesél el Sanchónak – és azután mindvégig azon tűnődik, hogy vajon abból, amit elmondott, mennyi volt igaz, és mennyi nem. Annyira gyötri ez a kérdés, hogy még Merlintől, a jóstól is ezt kérdi meg.

Cervantes nemcsak hogy nem tartja őrültnek Don Quijotét, hanem még attól sem idegenkedik, hogy Don Quijotét időnként az elit emberének, az emberiség választott és szerencsétlen nagyjának tartsa. Don Quijote nemcsak majmolja a lovagideált, hanem valóságos lovagi erényei is vannak: vakmerően bátor, mélységesen lovagias a hölgyekkel szemben, állandóan kész harcolni az elnyomottak érdekében, bőkezű és áldozatkész, szavaiban és gesztusaiban bájosan udvarias; bizonyára Arthus király is meg volna vele elégedve, ha találkozhatnának. Ugyanakkor már a lovagideálnál fiatalabb, modernebb és humánusabb eszmények is élnek benne: a humanista forradalmár, a reformer, a XIX. századi idealista világa. Példa rá a foglyok kiszabadítása, és hogy jótettéért éppúgy elveszi a büntetését, mint később Kemény Zsigmond és Tolsztoj jobbágyszabadító földesurai.

Lukács György és újabban Thomas Mann úgy is értelmezik, mint doctrinaire idealistát, akinek elvei csődöt mondanak a gyakorlatban. Belső világa sokkal szűkebb, mint a külső világ, és ezen szenved hajótörést, mondja Lukács György. Thomas Mann szerint: „Alles was Don Quijote sagt, ist gut und vernünftig, aber alles was

er tut, unsinnig, tollkühn und albern, und fast hat man den Eindruck, als ob der Dichter das als eine natürliche und unvermeidliche Antinomie des höhern moralischen Lebens hinstellen wollte."

Kétségkívül igazuk van. De valamit nem mondanak ki, és így nem magyarázzák meg azt az intim rokoni kapcsolatot, amit Don Quijotéval szemben érzek. Mert hiszen sem doctrinaire, sem idealista nem vagyok; szavaim és cselekedeteim rendszerint fordított arányban vannak, mint Don Quijoténak, vagyis hogy szavaim sokkal kevésbé megfontoltak és ésszerűek, mint a cselekedeteim.

A rokon Don Quijote vonásai sokkal inkább felderengenek, ha a regényt az irodalomtörténet felől próbálom megközelíteni. Cervantes regénye a regénytörténet legnagyobb fordulata. A regény előtte csodálatos fikciók tárháza, elvarázsolt lovagok és megbűvölt királykisasszonyok akváriuma. Ezek az Amadis-regények, amelyek ellen Cervantes hadba vonul. De hadjárata a „fogtam törököt, nem ereszt" elve alapján folyik le. Az Amadis-regények csodavilága belekerül a *Don Quijoté*-ba is, hiszen a manchai lovag minden egyes kalandja egy Amadis-regény valamelyik kalandjának a paródiája. A különbség az, hogy az Amadis-regényben a csodavilág úgy viselkedik, mintha objektív valóság volna, Cervantesnél pedig szubjektív valóság. Don Quijote rögeszméje. Itt kezdődik a pszichológia a regényben. Cervantes nemcsak olyan dolgokat ábrázol, amik kívül történnek, hanem olyanokat is, amik belül, a hős lelkében mennek végbe.

Ez magától értetődő és közismert dolog. Most fontosabb az, hogy Cervantes regénye az első irodalmi mű, amiben egyszerre két párhuzamos világ szerepel. Az addigi irodalom csak egy világban játszódott: a történelmi művek csak a valóság világában, a regények csak a csoda világában. A történetíró komolyan vette a valóságot, és a regényíró komolyan vette a csodát. Cervantes az első, aki egyszerre komolyan veszi mind a kettőt, vagyis egyiket sem veszi komolyan, hanem azt a harmadikat, aminek a szimbóluma, amint majd látjuk, Dulcinea del Toboso.

Regényében két valóság harcol egymással. A valóság secundum Don Quijote, és a valóság secundum, mondjuk, Panzam. Általában

ez utóbbit szokták valóságnak nevezni. De Don Quijote szemével nézve, a másik az igazi.

A panzai valóságnak, amellyel a szerző is inkább azonosítja magát, vannak bizonyos evidenciái, amelyek segítségével be tudja bizonyítani a maga valóságosabb voltát. Ezek az evidenciák durvák és parasztosak. Don Quijote fejjel nekimegy a tudomásul nem vett panzai valóságnak, és pórul jár. Az evidencia elsősorban a ritmikusan visszatérő verésből áll: a verés, amit a Búsképű Lovag és csatlósa kap, a panzai valóság szimbolikus és egyúttal panzásan groteszk és kicsinyes bosszúja.

Csakhogy a quijotei világnak is van Evidenciája, amellyel még elverve is be tudja bizonyítani, hogy ő a valóságosabb. Ez az evidencia finom és szellemi természetű: a varázslat fogalma. Ha Sancho Panza Mambrino sisakját borbélytányérnak látja, ha a megtámadott óriás úgy viselkedik, mint egy szélmalom, ha a megvert pogány seregre azt mondják, hogy juhok voltak, és kártérítést kell fizetni: Don Quijote mindig tisztában van vele, hogy egy gonosz varázsló keze van a dologban, tönkre akarják tenni hírnevét. A panzai valóság a Don Quijote-i valóság felől nézve: varázslók által felidézett gonosz fantazmagória.

A két-világ felfedezése sokkal több, mint regénytörténeti esemény. Az új embertípus, a „modern" vagy a „romantikus", vagy a „barokk", vagy ahogy tetszik, ember kezdődik itten. Nemsokára a barokk festők is rájönnek a két-világra, és a kettő közül a panzai mellett döntenek, a mellett, ami látszik. A belső szakadás egyre tudatosabb lesz. D'Aubigné megírja dialógusát Einay (einai) és Faeneste (phainesthai) urakról, és a láncolat megy tovább a romantikáig, Peter Schlemihl eladott árnyékáig és E. T. A. Hoffmann Doppelgängerjéig, ami viszont Dosztojevszkij mintaképe lesz, és a modern regény, Proust, Joyce, Musil, nem is más, mint egy roppant doppelgänger-történet, a reménytelenül elvált külső és belső emberről.

Don Quijote csak olyan őrült, mint minden újító. Olyan őrült, mint amilyen Florence Nightingale lehetett a krími háborúban, amikor ápolónőivel megérkezett a sebesültekhez, mire valamennyi orvos

– a panzai valóság – sértődötten és gúnykacajjal vonult ki a kórházból. Ha Don Quijote ma eljönne közénk, minden irodalmi törzsasztalnál nagy örömmel üdvözölnék.

De inkább csak irodalmi körökben lenne sikere. Azt hiszem, a minisztériumban vagy a textilesek közt ma is úgy néznének rá, mint annak idején. Mert Don Quijote ízig-vérig irodalmár volt.

Hiszen az egész nagy hasadás, a quijotei világ meglazulása és leszakadása az ősibb panzai valóságról, a szépirodalom eredménye. A szépirodalom akkor az Amadis-regény volt, amit Don Quijote olyannyira kedvelt. (És tulajdonképpen Cervantes is: mert amikor a plébános autodafét tart a könyvek fölött, a legtöbbnek mégis megkegyelmez; és a második kötet elején Cervantes a regényírásnak olyan elógiumát zengi, amire alig van példa a világirodalomban.) A quijotei világ, amit Lukács György absztrakt módon az absztrakt ideák világának nevez, magyarul a könyvek világa. Don Quijote könyvember.

Cervantes pokoli iróniája groteszk és kétértelmű játékot űz Don Quijote könyvember voltával. Don Quijote nemcsak könyvember, hanem egyúttal könyvalak is. Egy ember, aki regényt él, és egyúttal tudja is magáról, hogy regényhős. A második kötet legszebb kalandjainak az az előfeltevése, hogy a benne szereplő emberek olvasták már az első kötetet, és esetleg a hamisított, idegen kézből származó folytatását is. A herceg vendégszeretete már a népszerű regényhősnek szól. A herceg a regénybeli tükrözés virtuóz játéka – egy quijotei világot rendez meg Don Quijote körül, aki most végleg megerősödik a maga igazában. Sőt Panza is megtér Don Quijote hitére, amikor csakugyan kormányzó lesz belőle, amint Don Quijote megígérte. Don Quijote még szomorú halálát is annak köszönheti, hogy regényalak. Nem élhet tovább, nehogy illetéktelen kezek megint egy rossz folytatást írjanak.

Et nunc venio ad fortissimam.

Dulcineát egy igen érdekes tulajdonság különbözteti meg a világ csaknem valamennyi regényhősnőjétől: hogy csak beszélnek róla, ő maga személyesen mindvégig nem jelenik meg a színen. Illetve egyszer lehet, hogy megjelenik, de nem bizonyos, amint erre még

visszatérünk. Nem is emlékszem más regényre, melynek a hősnője ennyire eluzív természetű volna, csak Maurice Baring *Daphne Adeane*-jére és Clemence Dane *Legend*-jére. Mindkét angol regény már a regényírás gide-i és joyce-i megújulása után született; a hősnő meg nem jelenése bennük szándékos és igen érdekes irodalmi trükk. A hősnő alakját azokból a nyomokból konstruálják meg, az olvasó szeme előtt, amelyeket az őket szeretők tudatában hátrahagyott. Mert az emberről önmagáról nem tudhatunk semmit, ez az alapelgondolás. „Észak-fok, titok, idegenség." Csak annyit tudhatunk róla, amennyi bennünk tükröződött: a porszemet, ami énjükből az én tudatomba hullott, és ami körül idővel gyöngy növekedett, óceánok kincse, legenda.

Hogy Cervantes is valahogy így gondolta, nyilvánvaló a regény egyik legnagyszerűbb részletéből. A jóságos hercegné megkérdi Don Quijotét, hogy vajon csakugyan létezik-e a szépséges Dulcinea, vagy pedig csak fantom, költői ábránd. Mi, az olvasók, tudjuk, hogy Dulcinea csakugyan a világon van, a panzai, az objektív világon is. Hiszen Don Quijoténak már akkor is tetszett – valaha régen, a szerelem mindig valaha régen kezdődik –, amikor még nem szállta meg a lovagság démoniája. És megírta róla Cide Hamete Benengeli, Cervantes fiktív forrása, hogy kitűnően tudott hurkát készíteni, messze földön nem értett senki úgy a disznók besózásához, mint az, akit Don Quijote Dulcineának nevezett. És mégis, Don Quijote lényének őrült bölcsességével így felel a hercegnő kérdésére: „Csak az Isten tudja, van-e a világon Dulcinea, vagy nincs, puszta fantom-e ő vagy sem; s ez nem is olyan tárgy, ami felől szükséges volna az utolsó porcikáig bizonyosságot szerezni."

Újra azzal a bűvészien megfogott kettősséggel, meghasadtsággal állunk szemben, mint az őrjöngési jelenetben: Don Quijote egyfelől (Panza felől) bolond, fantaszta, aki Szép Helénát lát egy parasztlányban – másfelől sokkal józanabb, mint a panzai valóság emberei, már embertelenül józan. A géniusz hideg éleslátásával tudja, hogy Dulcinea, akit a panzai valóság emberei elfogadnak létező lénynek, valójában nem létezik, legalábbis nem olyan egyszerűen, egysíkúan, nem az a Dulcinea, aki felől a hercegnő kérdezősködik.

Dulcinea van is, és nincs is. Van valahol Tobosóban egy hurkatöltő parasztlány, és van Don Quijote tudatában egy Dulcinea-komplexus. De az igazi Dulcinea a kettőtől majdnem független, és tulajdonképpen nem is létezik, hanem érvényes, Pauler Ákos nagy halott mesterünk értelmében. És ez a különös, két világ határán trónoló, mind a két világban idegen, mindkét világ vándorának elérhetetlen Dulcinea az, aki felé Don Quijote vágya száll – és minden szellemi embernek ilyen a Dulcineája.

Aki most azt gondolja, hogy Don Quijote a „valóságos" Dulcinea alakját „idealizálta", és hogy az eszményített" Dulcinea Don Quijote „képzeletében él", rettenetesen félreért – de félreértése természetes és gyógyíthatatlan. Így értették félre a vallástörténészek a régi isteneket. Így értették félre a műkritikusok a Rafael-kort. Így értették félre az irodalomtörténetírók Goethe vagy Vörösmarty költészetének „ideál-alakjait". A nyárspolgár nem tudja, hogy a géniusz – akár istent, akár művet alkot – nem idealizál, mert idealizálni annyit jelent, mint tudatosan mást mondani, mint amit látok, tudatosan meghamisítani a valóságot. És nem bízza magát a képzeletére, mert a képzelet éppúgy nem valóságos dolgokat állít, mint az idealizálás. Idealizálás és képzeletesztétika a másodlagos romantika, a századközép, a nyárspolgári kor szülöttei. Mind a kettő a „szép hazugság" fogalmán alapul – és a géniusz sohasem hazudik.

De egy példa mindent megvilágít. Don Quijote megbízza Sancho Panzát, hogy keresse fel Dulcineát, és hozzon tőle üzenetet. Panza lusta elmenni Tobosóba, és nyárspolgár lévén, rábízza magát a képzeletére, és egy hazug üzenettel jön vissza Don Quijotéhoz. Később együtt elmennek Tobosóba. Panza nem meri bevallani, hogy sosem járt erre, és hogy sosem látta Dulcineát, ezért hadicselt eszel ki. Mikor három parasztlány jön feléjük a réten, felkialt: Ott jön Dulcinea del Toboso, teljes díszbe öltözve, két udvarhölgyével. Don Quijote idegenkedve közli, hogy ő csak három parasztlányt lát. Panza most zseniálisan visszafordítja Don Quijote ellen a quijotei evidenciát, és kijelenti, hogy akkor gazdáját nyilván elvarázsolták; valamelyik hatalmas ellensége arra kárhoztatta, hogy Dulcineát közönséges parasztlánynak lássa, mint ahogy Panza közönséges borbély-

tányérnak nézte Mambrino sisakját. Don Quijote, akit saját fegyverével győztek le, kénytelen tudomásul venni a tényállást. Keservesen konstatálja, hogy ő úgy látja, hogy Dulcinea parasztos fürgeséggel és két lábát szétvetve felugrik az öszvérére, miután előbb az a szaglási illúziója volt, hogy Dulcineának fokhagymaszaga van. És később, mikor a Montesinos barlangjában emlékezetes látomását látja, megjelenik neki Dulcinea del Toboso. De nem mint az álmok kisasszonya, hanem mint parasztlány, aki elpanaszolja szomorú elvarázsolt sorsát, és kisebb összeget is kér mindjárt Don Quijotétól, hogy új szoknyát vehessen magának.

Hát íme: ha Don Quijote „eszményítette" volna Dulcinea alakját, erre nem lehetett volna kitűnőbb alkalma, mint a félig igaz, félig kitalált látomásban; itt kompenzálhatta volna magát minden kudarcért, és lovagi elomlásban térdepelhetett volna az ideál, az idol lábainál. De nem így történt. Dulcinea, Panza valóságától és Don Quijote vágyálmaitól függetlenül, jónak látta magára venni azokat a vonasokat, amiket Panza hazudott rá, és így jelenni meg. A költő egyébként kétségben hagy minket, vajon a három parasztlány egyike nem volt-e csakugyan Dulcinea. És ebben fejeződik ki végső bölcsessége: mert mindegy – az a Dulcinea, akit Don Quijote szeret, nem azonos sem a tobosói parasztlánnyal, sem Don Quijote lovagi ábrándképeivel. Ez a szerelem. Egy porszem belehullott Don Quijote lelkébe, és gyöngy növekedett köréje. Alakulását megállítani vagy befolyásolni éppoly kevéssé tudja, mint ahogy nem lehet irányítani az álmot vagy a legendát.

A szerelem – a mi szerelmünk – nem a secundum Panzam valóságos nőre irányul és még kevésbé annak „égi mására": hanem a kiszámíthatatlan démonikus legendára, a testfölötti női testre, mely szivárványosan ível át két világ fölött.

Babits Mihály összes versei

Nem tudom nem a vallomás hangján kezdeni. Pálfordulásokban és önmagam ellen fordulásokban gazdag életemben – noha nem volt mesterem, akit meg nem tagadtam volna továbbvezető nyugtalanságomban – nem emlékszem egy korszakomra sem, amikor ne olvastam volna újra és újra Babits Mihály verseit. Mint fiú, egy véletlen, egy kedves osztálytárs által hozzá irányítva, ezeken a verseken át eszméltem rá az irodalomra, és arra, ami bennem az irodalomra reagál. Mint fiatalember az ő hangjára és az ő hangján megszólaló Dantéra figyelve, igyekeztem felemelkedni egy idealisztikus világszemlélet purgatóriumos magaslataira, és első tudományos kísérletem arra irányult, hogy ennek a hangnak megfejtsem a titkát, az irodalomtudomány számomra akkor újszerű módszereivel. Amikor pedig íróvá öregedtem, Babits minden egyes verse úgy érkezett hozzám, mint a hivőhöz a pápai bulla, mint csapattiszthez a fentről jött parancs, mint külországban élő követhez a titkos utasítás. És mégis, most, miután újra olvastam az egész költői oeuvre-t, időrendi, történelmi összefüggésében: mintha eddig nem is ismertem volna, úgy elámultam meredek nagyszerűségén és mondataim zavartan, hipnotizálva sorakoznak ekkora fény előtt.

A kritikus ne valljon, hiszen őrá senki sem kíváncsi – ezeket a sorokat csak azért mertem előrebocsátani, mert tudom, nemcsak magamról beszéltem bennük, hanem társaimról is, akik együtt nőttünk fel, együvétartozókká, a Babits-versek olvasztótüzében. Amit Babits Mihály két évvel ezelőtt egy kedvetlen percében olvasott egyikünk fejére, az egész „nemzedék" nemesi oklevele lehetne: „Szellemi attitűdjét sehol sem érzem egészen idegennek. *Még mondatainak hangsúlyával is mintha olykor az én mondataimat idézné.*"

Nem *mintha* és nem *olykor*. Nem akarjuk tagadni, mert büszkék vagyunk rá. Mondataink hangsúlyában az ő mondata, az általa újjá formált magyar mondat kísért, nem tudnánk magunkhoz való mondatokat írni, ha az ő mondatainak emléke nem élne bennünk. Mindnyájan, több-kevesebb sikerrel, a Babits-stílushoz tartozunk. Idővel ezt világosabban fogják látni, mint ma akár magunk is.

A művészettörténészek azt tanítják, hogy a római Il Gesù-templom volt az első barokk székesegyház, és azok a barokk templomok, amelyek idővel az egész katolikus világot elborították, mind az Il Gesù leszármazottjai. A kortársak bizonyára nem voltak ezzel olyan tisztában, mint az utókor; még maguk a templomépítők sem. Így építették, barokk módra, mert azt érezték, nem is lehet másképp építeni, ez az egyetlen módja annak, hogy a kor architektonikus kifejezésre juttassa korszerű, addig még nem volt Isten-élményét. Azt sem tudták, hogy bizonyos „stílusban" építenek. Csak az utókor látja tisztán, hogy ez stílus volt, és hogy ez a stílus valahol elkezdődött, hogy ezt a stílust valaki megteremtette.

Mai magyar írni tudásunk Il Gesù-ja Babits Mihály költészete. Minden ott kezdődött, a Babits-féle mondatstruktúrában. Van egy alapmondat, amit mindannyian variálunk magunk-tudatlanul – ezt az alapmondatot Babits Mihály írta le, verseiben.

Valamikor sokat küszködtem azért, hogy megtaláljam ennek a mondatnak titkát, hogy fogalmilag ki tudjam fejezni, ki tudjam elemezni szabályát és varázsát. Akkori megállapításaim ma már nem elégítenek ki, és fel is adtam a harcot. A mondat titka nagyon nagy titok, talán a legnagyobb misztérium az irodalomban. Sievers nyomán német tudósiskolák foglalkoztak azzal, hogy megállapítsák az egyes költők egyéni mondatvonalát, különös sárgaréz idomok kígyózásával ábrázolták, lekottázták, virágornamensekhez hasonlították – azt hiszem, mindez sarlatánság. A mondatritmusban van valami feloldhatatlan, aminél meg kell állni, mint a fizikában az elektronnál és a biológiában a génnél. De annyi bizonyos, hogy minden irodalmi forradalom abból állt, hogy valaki megteremtett egy új mondatot.

A régi magyar irodalom terjengős, férfias, de költőietlen mon-

datát – Virág Benedek, Berzsenyi és Kölcsey pionírmunkája után – Vörösmarty tette zengővé, költőivé, romantikussá, XIX. századivá. A magyar irodalom száz évig Vörösmarty mondatából élt, amelyet Petőfi leszállított a ritka levegőjű csúcsokról az alföldre, és Petőfi merész és veszedelmes formabontása után Arany János újra klaszszikus méltóságba ráncolta redőit. A XX. század elején Ady Endre a megmerevedett magyar mondatot felrobbantotta. Nyelvi tette beláthatatlanul nagyszerű és üdvös volt, szükséges, mint egy vihar és mint egy forradalom – de ma már látjuk, hogy szerepe a rombolás volt, nem az építés. Adyt nem lehetett folytatni, Adynak nem voltak tanítványai, csak utánzói. Ahhoz, hogy valaki a nyelv szerteszét dobált tömbjeiből ciklopszfalakat tudjon összerakni, Ady Endre zsenialitása kellett; a törpék csak cirkuszias komikummal erőlködtek az óriási kövek között.

A továbbépítés Babits Mihály feladata volt. Ő nem szakított a régivel, hanem megújította azt. A legnemesebb magyar nyelvművelő vonal vezet rajta át: verseiben Arany János hangja él megifjulva tovább, mint ahogy Arany János verseiben Csokonai, és Csokonai verseiben Gyöngyösi István hangja. Ennek a hangnak, ennek a mondatnak a mai beszélt nyelvhez édeskevés köze van, Gyöngyösihez még mindig közelebb áll, mint mondjuk, a színházak és újságok nyelvéhez. Mindig nagyon jól tudjuk, mikor írunk beszélt nyelven, és mikor írunk irodalmi nyelven, vagyis úgy, ahogy Babitstól tanultuk. Ujjainkban érezzük a Babits megteremtette mondat szabálytanát; tisztában vagyunk vele, most egy két szótagos szó kell, a második szótagban lehetőleg á-val vagy ó-val, most meg egy ige kell, itt nem lehet befejezni, itt viszont be kell fejezni a mondatot. De szavakba foglalni nem tudjuk ezeket a szabályokat, csak érezzük: így lehet csak írni, nem másképp. Ez a stílus.

Az új mondat természetesen mindig új szellemi állásfoglalást is jelent: a mondat a templom fala, de a templom elsősorban a tér, amelyet a fal körülvesz. Babits Mihály költészetében a magyar kultúra új szintézisre jutott egy új Európával. Mikor a *Nyugat*-mozgalom megindult, megint „elmaradtunk", mint annyiszor és oly sokféle értelemben, a magyar századok folyamán. Ady Endre tette itt

is a felszabadító robbantás volt. Gátakat tört, áradást csinált, utat nyitott a Vereckével szemben lévő kapun át. De az új Európát Babits hozta be. Műve a teljes új irodalom magyar képe-mása. Nem maradt érzéketlen semmi értékes és igaz eszme- és formaáramlat iránt sem, és mindmáig ő az, aki a legérzékenyebben reagál mindenre, amire Nyugat felé reagálni kell. Ha valaki meg akarja majd írni a magyar szellem történetét a XX. század elején, a leghelyesebben úgy fog eljárni, hogy sorra veszi Babits költői pályájának egyes fejezeteit, és hozzácsoportosítja majd az eszméket és a szerzőket.

Mily csodálatos egység a sokféleségben Babits költészete! Nincs költő, aki kevésbé volna monoton, mint ő. Első köteteinek játékos korszakában úgyszólván minden egyes vers kísérlet valami érdekes irány vagy modor magyarba plántálására: görög és angol, francia és latin, ókori és biedermeier lehetőségek csillannak fel. Azután jönnek az aktuális új áramlatok, és Babits lépést tart velük, *versenyt az esztendőkkel:* a szabadvers és a kollektivista líra, az expresszionista kitárulás és a valérys új elzárkózás mind megtalálják magyar hangjukat Babits szintézisében, és Babits azok közé a ritka alkotók közé tartozik, akik még a tanítványoktól is tudnak tanulni, ha érdemes tanítványokat neveltek maguknak. És ebben a nagy gazdagságban mégis minden a helyén van a nagy épületben, nincs egy sora sem, amiben ne lehetne első megcsendülésre megismerni Babits hangját, Babits fáradt és nemes pátoszát, azt, ami benne csakegyszeri és teljesen utánozhatatlan.

A sokféleségben rejlő egység nagy skolasztikus paradoxiáján kívül az időrend, Babits költészetének történelme az, ami leginkább ámulatba ejt, amikor az egész oeuvre-t egyszerre, összefüggően olvassuk el. Mily gazdag, izgalmasan változatos út, az első versektől a legújabbakig! Mennyi jelentékeny állomás, mennyi lélegzet-elállító kilátási pont, és mégis milyen belső logika, vas törvényszerűség az út menetében! *Levelek Írisz Koszorújából:* a fiatal költő örül a csodának, ami vele megesett, annak, hogy megtalálta a hangot, az új mondatot; nem tud betelni vele, százféle új játékban próbálja ki bűvös erejét. *Herceg, hátha megjön a tél is . . .*: a hang mélyebb lesz, a játékos fájdalmakon igazi, bár rejtett végzetérzés csillog szemér-

mesen keresztül, és felzúgnak a *Laodameia* antik magasságú kórusai. *Recitativ:* az eddig büszkén és diadalmasan magányos költő szembetalálja magát a magány elviselhetetlenségével, és az országra zúduló katasztrófák észrevétetik vele a realitást, amely önként emelt falain kívül terül el. *Nyugtalanság Völgye:* a nagy fordulópont Babits pályáján, a teljes megérés kora. A költő megtalálja az utat a szenvedő magyar közösség felé, vagy inkább a közösség fájdalma oly mindent elborító, hogy a költőnek is meg kell nyílnia feléje. A játékos strófák rímei komor zengésű, zsoltáros szabad verseknek adnak helyet, és fellép a későbbi Babits-versek legfőbb problematikája, önzés és szeretet harca a lélekben. A szeretet győz; a kötet még hozza a régibb keletű, nietzschés verset a béka-pápáról, az önzés himnuszát – de ez már búcsú a fiatalság elzárkózó individualizmusától. *Sziget és Tenger:* újabb fordulat. Menekülés a vigasztalan közösség elől a hegyre és a szigetre, vissza a rímhez és vissza a magányba. De ez a magány már nem az önző, hanem a szerető szív magánya, azé, aki élete minden mozdulását társával osztja meg, és a hegyi próféta magánya, aki nem rideg elzárkózásban ül fent az Előhegyen, hanem aggódva és keserűen figyeli, ítéli és irányítja is a lenti eseményeket. – *Az Istenek halnak, az Ember él* és *Versenyt az Esztendőkkel:* a hegymagasságra ért ember bátor és példamutató küzdelme a sorssal, a lélek szorongásai és meg-megújuló diadalmai a törékeny test fölött és a szellem bánatos, de kemény diadalmai az anyag és az Európa-szerte dühöngő „Vadság" fölött. A költő attitűdje most már tudatosan végérvényes és a köznek szóló, példaszerű: megmutatni, felmutatni, hogyan él a Szellem embere a szellemgyalázó korban.

Megint, úgy érzem, meg kell kockáztatnom egy szubjektív vallomást. Számomra az első három kötet a legkedvesebb, mert azokon nőttem fel, és fiatalságom legszemélyesebb emlékeivel folynak össze az emlékezetben. Ezeket a verseket mormoltam és dúdoltam magamban az ifjúkor magányos útjain, és amaz utaknak emléke örökre bennük kísért. Ezekből a versekből tanultam meg élni, belső törvények szerint. Finom dekadenciájuk, fojtott erotikájuk felidézi az ifjúság édes és súlyos boldogtalanságát. Most, hogy újraolvasom őket, egy-egy sornál megdöbbenve eszmélek rá, hogy ezt a sort is

Babits írta: mert annyira hozzám nőtt, mintha testrészem lenne, és már el is felejtettem régen, hogy kitől és honnan eredt. De még ez a lírai elkötelezettség sem vakít el, tudom, hogy a költő pályája a *Sziget és Tenger* kötettel ért legmagasabb fokára.

Micsoda út! – kiáltom megint – micsoda örvények fölött, a keserűség micsoda tengerein által, micsoda felhők és sárkányok között, micsoda nem-álmodott, emberentúli szédületekbe ragad el a költészet Királyi Útja!

GOGOL

Az irodalomtörténet Gogolban a kezdeményező erőt csodálja. Az orosz irodalom minden vonala valahogy őbelőle indul; „mindnyájan Gogol *Köpeny*-éből bújtunk ki", mondta Dosztojevszkij. Ő kezdi a csodálatos orosz realizmust, a hétköznapi sorsok aprólékos rajzát, Dosztojevszkij a *Szegény emberek*-ben és a *Goljadkin úr*-ban az ő hűséges tanítványa; különös humora szinte változatlanul él tovább, pl. a mai Ilf és Petrovban; azt a furcsa és igen érdekes lírai prózát, nyelv- és képzőművészetet, amelyet Bjelijen és Remizovon át Pilnyák hoz el napjainkig, ő kezdte el fiatalkori novelláival, és ugyaninnen indul ki az orosz népiesség is; sőt még Solohov, a *Csendes Don* szerzője is őt folytatja, a *Tarasz Bulba* kozák hőskölteményét. Az oroszok nemzeti költője Puskin, Gogol idősebb jó barátja és mestere; de Puskint csak tisztelték s nem követték; Gogolt kevésbé tisztelték, de minden író tőle tanult Oroszországban és nagyon sokan külföldön is.

A fiatalon meghalt Gogol erről mit sem tudott, ez nem vigasztalta beteg és elátkozott magányában.

Nyikolaj Vasziljevics Gogol Szorocsinciben, apja birtokán született, 1809. március 31-én. Apja ábrándos és nem nagyon gyakorlatias földbirtokos, kiéletlen művészi vágyai fiában valósultak meg: Gogol, azt mondják, őt mintázta a *Holt lelkek* légiesen tehetetlen Manilovjában. A gyermek beteges és különcködő. Mikor Nyezsinbe kerül kollégiumba, iskolatársai kissé tartanak tőle, kissé mulatnak rajta, „titokzatos törpének" nevezik. Korán nagy terveket sző, és iskolái elvégzése után Szentpétervárra megy, hogy politikai pályát fusson be. De kitör rajta a vándorhajlam, elfogja a „hosszú, hosszú út" vonzása, a száguldó trojka mámora. Anyjától nem egészen gentleman-

like módon pénzt szerez, és Németországba utazik. Majd éppoly hirtelen ismét hazajön, és állami szolgálatba áll. Rosszakarói azt mondják, hogy egy ideig a hírhedt III. ügyosztály, a politikai rendőrség tagja volt. Az összképpel tulajdonképpen ez sem ellenkeznék.

1831-ben jelent meg első novellás kötete, *Esték a dikankai majorban* címen, a kötetnek mindjárt nagy sikere és hatása volt. 1834-ben magas pártfogói segítségével a történelem tanára lett a szentpétervári egyetemen. Néhány gyönyörű előadást tartott a középkorról, de ezzel ki is merült tudásának tarsolya. Tulajdonképpen egyáltalán nem volt felkészülve az akadémiai pályafutásra, ezt maga is nagyon jól tudta, és hallgatói is rövidesen észrevehették. Így az a hallgatója, akit Ivan Turgenyevnek hívtak, később így emlékezett vissza rá: „Őszintén megvallva, előadásmódja kissé különös volt. Először is három előadás közül kettőt feltétlenül lemondott. Másodszor is, ha meg is jelent a tanteremben, akkor sem beszélt, csak összefüggéstelenül suttogott erről-arról, és kis acélmetszeteket mutogatott, amelyek Palesztinát és más keleti országokat ábrázoltak. Állandóan szörnyű zavarban volt. Bizonyosak voltunk abban, hogy nem tud semmit. A vizsgán a feje köré csavart zsebkendővel jelent meg, és fogfájást színlelt. Arcán végtelen szenvedés látszott, és ki sem nyitotta a száját. Sulgin professzor vizsgáztatott helyette. Most is így látom magam előtt vékony alakját, hosszú orrával, és feje fölött a fekete zsebkendő két csücske, mint két fül." Még abban az évben le is köszönt tanszékéről.

Gogol, a professzor, megbukott, de Gogol, az író, a következő évben megkezdte diadalútját: megjelent *Mirgorod* című novellás kötete és ebben a halhatatlan *Tarasz Bulba,* 1836-ban pedig *A köpeny, Az orr, A revizor,* és ekkoriban kezdte el a *Holt lelkek* írását is. Nagy alkotási korszaka mindössze néhány évre terjedt.

Gogol nem volt orosz a szó szorosabb értelmében, hanem ukrán, kisorosz, ruszin vagy akárhogy nevezzük. Hazáját, Ukrajnát 1654-ben csatolták Oroszországhoz, addig részben lengyel fennhatóság alatt állt, részben a kozákok *No Man's Land*-je volt. Ukrajna ma, amikor ezeket a sorokat írom, rettenetes tűz- és páncélosok dúlta pusztaság, s a Gogol fiatalkori műveiben szereplő helynevek ször-

nyű képeket idéznek fel a lélekben; ha azt mondom, Ukrajna, annyi, mintha azt mondanám: pokol. De Gogol korában Ukrajna a cár óriási birodalmának legmosolygósabb vidéke volt, a szép tavasz és a nagy termő nyár országa, az ukrán nép pedig jókedvéről, dalairól, táncairól, meséiről volt nevezetes. Ide, a táji és népi talajba, gyermekkorába nyúlnak vissza Gogol korai novellái és első remekműve, a *Tarasz Bulba*. Romantikusan népies írások ezek, ősi mesékből és mondákból, a hajdani kozákok bátor vadságából és babonás félelmeiből táplálkoznak.

De a következő korszak remekművei már Nagy-Oroszországban játszódnak, abban, amelyet Nagy Péter mindenható parancsa teremtett a semmiből, a „valami", az orosz hagyomány ellenére: a vékony európai lakkozás, a vékony civilizáció birodalmában, amelynek főmozgatója a bürokrácia, és legjellegzetesebb alakja a *csinovnik*, a közhivatalnok. Ilyen kis csinovnik Akakijevics Akakij, a *Köpeny* szerencsétlen hőse, aki belehal abba, hogy elrabolják oly nehezen szerzett, új télikabátját; ilyen az *Orr* főszereplője, aki egy nap arra ébred, hogy orra megszökött, és mint szemtelen szélhámos ragyogó karriert fut be. *A revizor*, Gogol halhatatlan vígjátéka, az egész orosz bürokrácia tragikomédiája, „az orosz lelkiismeret gúnykacaja az orosz államon" – mondja Mereskovszkij. A Nagy Péter-i Oroszország terméke Csicsikov is, a *Holt lelkek* hőse, aki oly kényes ruhájára, fehérneműjének és testének tisztaságára, tehát arra, amit európainak érez önmagában, megveti rossz szagú parasztinasát, és álma az európai álom, a könnyen szerzett és kényelmes polgári jólét.

Ukrajna a múlt, a gyermekkor, a mesevilág – Szentpétervár, a Nagy Péter-i Oroszország pedig a jelen, a férfikor, a szürke valóság. A romantikus Gogolból kilép a realista Gogol, az ellágyuló, hangulatos Gogolból a keserűen kacagó.

Irodalomtörténeti szerepét elsősorban realizmusának és humorának köszönheti. Ő teremti meg azt az orosz realizmust, amely azután egész Európa mesterévé válik, és amelynek Tolsztoj mellett mindmáig ő a legnagyobb művelője. Maga Gogol is ezt tekintette legfőbb írói tulajdonságának.

„Sokat beszéltek rólam – írja –, és megpróbálták kielemezni lényem

legkülönfélébb vonásait, de nem tudták meghatározni igazi énemet. Ezt csak Puskin ismerte fel. Mindig azt mondta, sosem látott még írót, aki a közönségességet és laposságot ilyen telt színekkel festené, az általános emberi ürességet és semmilyenséget ilyen erővel rajzolná, mint én."

A realizmus a század közepe felé koráramlat lesz, és az írók általában megtanulják azt a látás- és ábrázolásmódot, amelyet Gogol még oly egyedülállónak érzett magában. De van Gogol realizmusában valami sajátos íz is, amelyet hiába keresünk a nyugati irodalmakban. Ez a valami más az igazán érdekes.

Feltűnő vonása például az, hogy két realista főművének, *A revizor*nak és a *Holt lelkek*-nek hőse nem átlagember, mint a legtöbb realista műé, hanem szélhámos. És Gogol, a vádoló és keserűen bíráló, egyáltalán nem a szélhámost akarja vádolni és leleplezni, a két szélhámossal általában elégedett, hanem a két szélhámoson keresztül éppen a becsületes átlagemberek világát leplezi le.

Ehhez tudnunk kell, hogy a valóságnak ez a nagy ábrázolója rendkívüli módon tudott gyönyörködni a hazugságban. Ő maga is, mondják kortársai, akkor érezte legjobban magát, ha sikerült misztifikálni környezetét. Az egykorúak visszaemlékezéseiből azt lehet kiolvasni, hogy nem volt nagyon közkedvelt; „volt benne valami visszataszító", írja egyik legjobb barátja, Szergej Akszakov. „Nem tudom, szerette-e valaki Gogolt, az embert. Nem hiszem, sőt lehetetlennek tartom." És azt is többé-kevésbé ki lehet olvasni, hogy azért nem szerették, mert nem ismerték, mert reménytelennek látszott, hogy megismerjék. Különc és rejtőzködő egyénisége kitért a baráti vallomások csábítása elől, amelyre pedig éppen az orosz lélekben olyan erős a hajlam. „Titokzatos törpe" maradt mindvégig. „Csakugyan, van bennem valami Chlesztakovból" (*A revizor* szélhámosából), írja, és nem tudjuk, önvád ez vagy dicsekvés. Kiismerhetetlen és nyugtalanító volt, nem olyan, mint a realista regények hősei, hanem olyan, mint egy Gogol-alak. De itt circulus vitiosusba jutottunk: milyen a Gogol-alak, aki nem olyan, mint a realista regény alakjai?

Akakij Akakijevics a legtipikusabb realista regényalak. De ami-

kor elrabolják télikabátját, és bánatába belehal, kísértet lesz belőle, több ízben feltűnik Szentpéterváron, és kabátokat ragad el magas rangú közhivatalnokoktól. Így végződik a *Köpeny;* ha a történetet Balzac vagy Thackeray írja meg, ez a záradék elmarad. Ez a záradék nemcsak groteszk, romantikus ötlet, hanem a lényeghez tartozik: Akakij Akakijevics nem volna teljes, ha nem válnék kísértetté. Gogol minden alakja magában hordja a saját kísértetét. Két démon képe, mondta Puskin Chlesztakovra és Csicsikovra.

Kísértetiessé teszi őket Gogol képzeletének alkata. Ez a képzelet nem talál ki új vonásokat, hanem a meglévőket a kísértetiességig élesíti ki. „Bennem minden kimozdult a helyéből", írja Gogol egy levelében. „Ha pl. azt látom, hogy valaki megbotlik, képzeletem azonnal megragadja ezt a képet, és valami szörnyűséges látomássá fejleszti ki, amely annyira gyötör, hogy nem tudok aludni, és elvesztem minden erőmet." Itt erről van szó: a leghétköznapibb valóság is kísértetiessé válik, ha nagyon sokáig és nagyon intenzíven nézzük; Gogol egyik titka az, hogy a hétköznapban rejlő borzalmat szabadítja fel. Dosztojevszkij Gogolt a kacagás démonának nevezte.

Az orosz irodalomnak, úgy látszik, két egymás mellett futó, élesen elváló vonala van: az emberi és a démoni vonal. Az emberi vonal Puskin, Turgenyev, Tolsztoj, a démoni vonal Lermontov, Gogol, Dosztojevszkij. Az emberi vonal melegszívű és felvilágosodott (Tolsztoj vallásossága tipikus „felvilágosodott" vallásosság, kritikus kereszténység, a hit tanításaiból csak azt fogadja el, ami véleménye szerint nem ellenkezik a józan ésszel). A démoni vonal nem hisz feltétlenül Istenben (Lermontov nem lehetett nagyon hivő, Gogol, amint majd látjuk, hinni *akart*) – de feltétlenül hisz az ördögben. A Karamazov fivérekben az ördög személy szerint megjelenik, és sem Iván, sem az olvasó el nem döntheti, vajon Iván látomása volt-e vagy pedig maga az Ellenség. És különös, hogy ennek az ördögnek emberi megjelenése, parazita volta, polgári ambíciói menynyire emlékeztetnek Csicsikovra. Gogol műveiben az ördög nem jelenik meg személyesen; de annál több szó esik róla e művekben és Gogol leveleiben. Nem férhet kétség ahhoz, hogy szemében az

ördög abszolút valóság volt, még sokkal inkább az, mint Dosztojevszkij szemében. Valóság volt, és félt tőle.

Az orosz szellemi életben a felvilágosodás sokkal újabb keletű, mint Európa többi államaiban, és csak azt a vékony réteget hatotta többé-kevésbé át, amelyet Nagy Péter teremtett meg – a lakosság óriási tömegeit Gogol idejében még alig érintette. Az a démon lakta, ördög lovagolta világ, ami Európa volt a XVIII. század előtt, tovább él Oroszországban. Az orosz ember sokkal közelebb van az archaikus gyökerekhez, mint a nyugati. Amikor Gogol és Dosztojevszkij az ördögöt valóságnak érzi, akkor nem különös, eltévelyedett lélek, hanem mély közösségben áll népével, sokkal inkább, mint a nyugatos Turgenyev vagy Tolsztoj.

Ezt a jelenséget, világszemléletünknek megfelelően, különbözőképpen értékelhetjük. Ha a haladás feltétlen hívei vagyunk, azt kell mondanunk, hogy a múlt századi oroszok és nagy, reprezentatív íróik sajnálatosan elmaradt emberek voltak, még nem tudták, hogy nincsenek démoni erők a világban; ha nem vagyunk a haladás feltétlen hívei, esetleg azt mondhatjuk, hogy az oroszok még nem szakadtak el az archaikus rétegektől, és *még tudták,* hogy vannak démoni erők a világban. Ábrázolni mindenesetre úgy tudták ezeket a démoni erőket, hogy a legfelvilágosodottabb szellemnek is belé kellett borzongania.

És ha mindezt kellőképpen megfontoljuk, inkább megértjük Gogol további és igen titokzatos élettörténetét.

Gogol terjedelemben és értékben egyaránt legnagyobb művét, a *Holt lelkek*-et, amint mondtuk, 1835-ben kezdte el írni, nagy barátjának, Puskinnak ötlete és tanácsai alapján. Az első rész 1842-ben jelent meg. De Gogol ekkor már régen, 1836 óta nagyobbára külföldön tartózkodott; elfogta a vándor nyugtalanság, és mint később Turgenyev és Dosztojevszkij, ő is hazájától távol írta meg, hogy milyen Oroszország. Hosszabb időt töltött Veveyben, a Genfi tó partján, Párizsban, Bécsben, Münchenben, Baden-Badenben, szóval azokon a helyeken, ahol akkoriban az előkelő világ és különösképp az előkelő oroszok megfordultak, az a furcsa, hontalan és honvágytól gyötört „intelligencia", az orosz kóbor elit, amelyet jól ismerünk

Turgenyev regényeiből. Gogol sehol sem érezte jól magát – csak Rómában. A Maradandóság szent városa megbűvölte és elpihentette. Volt idő, amikor át akart térni a katolikus hitre.

De általában rosszul érezte magát és mind rosszabbul. Betegségekre panaszkodott, amelyek egyre fantasztikusabbak és valószínűtlenebbek lettek; pl. kijelentette barátainak, hogy az orvosok megvizsgálták, és úgy találták, hogy gyomra teljesen fordítva van a testében. 1840-ben Bécsben nagy idegösszeomláson ment keresztül. És a nagy mű, a *Holt lelkek*, nem vigasztalta, hanem még inkább kétségbe ejtette.

Amikor e művét felolvasta Puskinnak, Puskin sokáig mosolyogva hallgatta, mint mindig, ha Gogol felolvasott neki valamit, de azután elkomorodott, és így szólt: „Istenem, milyen szomorú is a mi Oroszországunk!" És amikor a mű megjelent, Gogol is elborzadt, micsoda sátáni vigyor tör feléje remekművének lapjairól, micsoda démoni maszkok, az ijesztő orosz alakok micsoda rémgalériája! Mentegetődzött; nem, mondta, Oroszország nem ilyen, Oroszország nagy és szép és szent, azt nála jobban senki sem tudja, ő csak az egyik, a gonosz aspektusát mutatta be eddig, de majd a *Holt lelkek* következő részeiben meglátjuk örök és nagyszerű arculatát. Ez csak az *Inferno*, amelyet a *Purgatorio* és a *Paradiso* követ majd.

De hát miért ilyen ördögiek ezek az arcok, kérdezte magát megdöbbenve, és lelkében csak egy feleletet talált: nyilván azért, mert az ördög sugalmazta őket. Az ördög, amely saját lelkében terpeszkedik, mint bizalmaskodó házi parazita, és még munkájába is belebeszél. Hogy a további részeket megírhassa, ki kell kergetnie magából az ördögöt. Ha jó, nemes, tiszta alakokat akar rajzolni, először magának kell tisztának, nemesnek, jónak lennie. Először önmagát kell megváltania.

És amikor idáig érkezett, tulajdonképpen már másodrendű fontosságúvá vált szemében az írás, a művészet. Mint annyi más nagy orosz író, ő is többre becsülte a művészi értéknél az erkölcsit, a szellemnél a lelket, nem ábrázolni akarta már Oroszországot, hanem átalakítani és megmenteni. Egész világszemlélete lényegesen vallásos fordulatot vett. Vagy úgy is mondhatnók, szellemének Nagy Péter-i,

vékony máza alól előtört az archaikus, az igazi orosz lélek, amely oly leküzdhetetlen erővel kötötte az orosz közösséghez. Ugyanez a fordulat bekövetkezett később Dosztojevszkij és Tolsztoj életében is.

Ilyen körülmények közt és egyéb, később érintendő okoknál fogva a *Holt lelkek* folytatása nagyon lassan haladt, helyette Gogol egy másik könyvet írt, amely többé nem a művészet eszközeivel, hanem közvetlenül fordul az akarathoz, és elmondja, mit kell tennünk, sürgősen, azonnal, hogy száguldó trojkáján el ne ragadja magával az ördög az egész szent Oroszországot.

1846-ban ezt írja kiadójának: „Hagyjon abba minden más munkát, lásson hozzá azonnal e könyv kinyomtatásához. Címe: *Válogatott részek barátaimmal való levelezésemből.* Erre a könyvre szükség van, mindenkinek túlságosan is szüksége van rá. Többet egyelőre nem mondhatok; a többit majd megmagyarázza Önnek a könyv maga."

A könyv 1847-ben jelent meg, és azt mondják, könyv még úgy nem bukott meg, mint ez. Egyforma ellenszenvvel fogadta közönség és kritika. A kritikusok két ellenségesen szemben álló tábora, a nyugatosok és a szlavofilek, egy pillanatra fegyverszünetet kötöttek, hogy együttes erővel támadhassák Gogolt. Egyes-egyedül csak a kormánynak tetszett, és ennél rosszabb propagandája nem lehetett szerzőnek a cári Oroszországban. Elterjedt a hír, hogy Gogol e könyvet azért írta, hogy hízelegjen a legfelsőbb köröknek, mert a trónörökös nevelője akar lenni.

Legerősebben a legveszélyesebb ellenfél háborodott fel: Bjelinszkij, a legnagyobb orosz kritikus, a nyugatosok félelmetes vezére. Bjelinszkij ekkor már halálos ágyán feküdt, de amikor a könyvet elolvasta, elfelejtette betegségét, dühében üvöltött, mint egy sakál, írja, és azonnal nekilátott a megsemmisítő válasznak. Ezt a választ érdemes elolvasni, hatalmas erejű és a legfranciásabban világos írás, és legalábbis így, messziről nézve, teljesen igazat kell adni neki.

Gogol a *Levelezés*-ben ugyanis azt hirdeti, Oroszországot csak az mentheti meg, ha teljes engedelmességet fogad a cárnak és a pravoszláv egyháznak, leszokik a felesleges bírálgatásról, és visszatér a

régi idők patriarkális egyszerűségéhez. Csakhogy a régi szép idők Oroszországban a kancsukát jelentették, amelyet a férjnek tanácsos feleségével, az apának fiaival szemben alkalmazni, azok lelki üdvössége érdekében; a régi idők ott nem az európai középkor napsugaras tájai, hanem Rettenetes Iván, a tatárok, az egyiptomi sötétség birodalma. És Gogol mintha ezzel rokonszenveznék: a parasztokat felesleges iskoláztatni, írja, minek is olvassák az üres fecsegést, amelyet a nyugatra néző humanitárius szellemek összeírnak – különben sem érnek rá olvasni. Bjelinszkijnek bizonyára igaza van, amikor azt mondja, nincs nagyobb aljasság, mint a vallás szent nevét és eszméit arra használni fel, hogy a népet butaságban és elnyomatásban tartsák az idők végezetéig.

Csak arra nem gondolt Bjelinszkij: a *Levelezés*-t egy démon üldözte ember írta, lelke végzetes válságában, amikor kétségbeesve kereste a menekülést, és mert orosz ember volt, úgy érezte, hogy csak kollektív úton, csak népével együtt menekülhet meg a démontól.

A könyv fogadtatása Gogolt teljesen összetörte. Senki sem értette meg, senki. „Nem is tudom – írja –, hogy lehet az, hogy nem bolondultam meg ettől a szörnyű zagyvaságtól. Csak azt tudom, hogy a szívem megszakadt, és megbénultam. Dühös ellenfelek ellen lehet hadakozni, de Isten őrizzen meg mindenkit attól, hogy a barátai ellen kelljen küzdenie. Ekkor törik össze az emberben minden."

Gogol nem volt az az ember, aki bátran kiáll eszméi mellett egy világ ellen is. Nem tette ezt, mert nem volt „szilárd jellem", és nem tehette azért sem, mert hiszen maga sem hitt eszméiben, csak hinni akart bennük, azért írta a könyvet. Hinni, igazán, csak az ördögben hitt: a többi mind csak exorcista kísérlet, meddő védekezés az ördög ellen. Nem állt ki, hanem magyarázkodott, visszavont, és végül is erre az igazán oroszos álláspontra jutott: „Milyen jó, ha az embert időnkint nyilvánosság előtt megpofozzák... Nekem talán nagyobb szükségem volt erre, mint bárki másnak."

A könyv tehát megbukott; Gogol tovább menekült. 1848-ban megvalósította régi tervét, és elzarándokolt Jeruzsálembe, hogy a Szent Sírnál keressen enyhülést és hitet. Zarándokútja is teljes bukással zárult. Nem találta meg, amit keresett. „Be kell vallanom – írja

hazafelé jövet egy levelében –, hogy még sosem voltam olyan elégedetlen, mint Jeruzsálemben. Még tisztábban láttam itt lelkem szárazságát és önzésemet." A Szent Sírnál sem tudtak imái a magasba lendülni, írja, szívének még csak kérgét törhették át. „Nazarethban utolért az eső, és két napig ott kellett maradnom. Olyan volt, mintha egy kis orosz állomáson várakoznék, egyáltalán nem éreztem, hogy Nazarethban vagyok."

Ezek a vallomások a hozzáértőnek bepillantást engednek Gogol betegségtörténetébe. Mert azt hisszük, az eddig elmondottak alapján sem kételkedhetünk már abban, hogy Gogol lelkibeteg volt. Betegségét a mai orvostudomány valószínűleg szkizofréniának nevezné; ez az a szörnyű betegség, amely valami titokzatos rokonságban áll az alkotó ember természetével, és annyi művész végzete lett. Gogol levelezéséből, a rá vonatkozó feljegyzésekből és azonkívül műveiből is ki lehet olvasni e betegségnek bizonyos szimptómáit, amelyeket az orvostudomány számon tart, és gyakran leír.

Sietünk megjegyezni, hogy vallásossága nem tartozik ezek közé a szimptómák közé. Végtelen frivolitás volna azt mondani, hogy „vallási tébolyban" szenvedett; ilyen téboly, azt hiszem, nincs is, csak vannak tébolyultak, akik vallásosak. Aminthogy az is üres vita volna, vajon vallásossága okozta-e tébolyát, vagy tébolya vallásosságát. A szkizofrénia kórokozóját nem ismeri a tudomány. Gogol vallásossága annyiban függ össze betegségével, hogy betegsége elől a vallásban keresett menekülést, és gyógyulást, hasztalanul.

A legjellemzőbb szimptóma az, amelyet tudományos nyelven „a személyiség progresszív elsivárosodásának" neveznek. Erre vonatkoznak jeruzsálemi és názáreti élményei, vagyis teljes élménytelensége. Más levélrészletekből is kitűnik, Gogol úgy érezte, hogy nem érez semmit, nem is képes már semmiféle érzelemre, belsejében halódik vagy meg is halt már valami. Rettenetes eltompulás hatalmasodik el rajta fokozatosan: semmi sem érdekelte, és semmivel sem érzett közösséget. Közte és a világ közt óriási jégmezők feküdtek. Nagy, kozmikus, beteg magány vette körül. „Ha csak egy lelket találnék! Ha csak egy lélek kívánna beszélni velem! Mintha minden

kihalt volna. Mintha csak holt lelkek volnának Oroszországban. Szörnyű, szörnyű."

Írni is ezért nem tudott, vagy csak a ritka órákban, amikor a jégkéreg felengedett, olyankor is csak keveset.

És a magányban rátörtek a kísértetek.

Kétféle kísértet van: az egyik az „animisztikus" kísértet, a testétől elszabadult szellem, a másik, az ősibb, a „praeanimisztikus" kísértet, a lelkétől megfosztott, de azért járókelő „élő holttest". Gogol olykor embertársait látja élő holttesteknek: „Lelkem elhervad – írja –, amikor látom, mennyi néma, halott ember jár a világban, és mily rettenetes lelkük merev hidegsége." Máskor pedig önmagát: „Esküszöm, helyzetem néha olyan kétségbeejtő, mint egy tetszhalotté, aki látja, amint eltemetik, és közben az ujját sem tudja megmozdítani, semmiféle jelét nem tudja adni, hogy él még."

Ebben a megvilágításban új értelmet kap főművének a címe. *Holt lelkek* Gogol korában halott jobbágyokat jelentett, megszokott műszó volt, ilyen értelemben használja Gogol is a regényben. De aki nem olvasta a regényt, a cím hallatára valami egész másra gondol; a címben valami kimondhatatlan iszonyat rejlik. Ezt érezhette a jámbor cenzor is, aki nem akarta a regényt ezzel a címmel átengedni: holt lelkek nincsenek, mondta, egyházunk tanítása szerint a lélek halhatatlan. Holt lelkek nincsenek, de vannak lelkek, amelyek élve olyanok, mintha halottak volnának... Gogol a műszót választotta könyve címéül, de lehetetlen, hogy tudatosan vagy öntudatlanul nem vette volna számításba a kifejezés másik értelmét is. Mélyebb ösztöne előre érezhette, hogy holt lélek lesz maga is.

Most már csak az utolsó felvonás van hátra.

A Szentföldről hazatérő Gogol megismerkedett egy Máté atya nevű szerzetessel, és benne látta a menekülés utolsó lehetőségét. Erről a Máté atyáról Gogol életrajzírói csak rosszat tudnak mondani, még a vallásos beállítottságúak is. Fanatikus, konok, kegyetlen pap volt, nem ismerte az emberi lelket, és sokkal primitívebb lény volt, semhogy sejthette volna Gogol bonyolultságát. Drasztikus kúrát rendelt egy törékeny betegnek, és megölte páciensét. De annyi biztos: ez a Máté atya, éppen primitív egyfából faragottságában, azt kép-

viselte, amit Gogol egész életén át keresett, az ősi, egyszerű és grandiózus orosz néphitet. Torz és brutális módon, de előképe lehetett Dosztojevszkij és Tolsztoj szent parasztjainak.

Máté atya a vagy-vagy embere volt. Vagy élünk a világnak, vagy élünk Krisztusnak. Ha pedig Krisztusnak élünk, minden, de minden világi hívságról le kell mondanunk. És ha nem mondunk le, akkor semmi sem menthet meg az ördögtől, igenis, az ördögtől és a pokol kínjaitól, amelyeket Máté atya népies realizmussal tudott lefesteni. Gogol keresve sem találhatott végzetesebb társaságot.

Az írás is a világi hívságok közé tartozik, arról is le kell mondania. Gogol ez ellen tiltakozott a legjobban. Ha nem írok, nem is élek, mondta józanságának utolsó fellobbanásával. A viaskodás hosszú, hosszú ideig tartott. De végül is az erősebb akarat győzedelmeskedett.

A *Holt lelkek* második részének csak egy kis része látott napvilágot, egy véletlenül fennmaradt kéziratból, Gogol halála után. De valószínű, hogy Gogol ennél sokkal többet írt meg, talán be is fejezte. A teljes mű kézirata elpusztult.

1852. február 11-én éjjel Gogol a szokottnál is nagyobb buzgalommal imádkozott. Majd felkelt, behívta inasát, és gyertyával a kezében keresztülment szobáin, és mindegyikben keresztet vetett. Hirtelen elővett egy köteg kéziratot, nagy részét a kandallóba dobta, és meggyújtotta gyertyájával. Az inas, úgy látszik, sejtette, miről van szó, és könnyezve kérte, hogy kímélje meg a kéziratot. „Nem a te dolgod – felelte Gogol –, te csak imádkozz!" Megvárta, amíg az egész hamuvá égett, keresztet vetett, oroszosan megcsókolta az inast, majd hálószobájába tért, ledobta magát a díványra, és sírva fakadt.

Különös módon a misztifikációs hajlam még ekkor sem hagyta el. Másnap így mondta el az esetet barátjának, A. P. Tolsztoj grófnak, akinél korábban lakott: „Képzeld, milyen hatalmas a Gonosz Szellem! El akartam égetni néhány felesleges kéziratot, és helyettük a *Holt lelkek* fejezeteit égettem el, amelyeket halálom után barátaimra akartam hagyni emlékül."

Ezután már csak rövid ideig élt. Akkoriban már régóta nagyon

sokat böjtölt, és sanyargatta magát; most egészen beszüntette a táplálkozást. Csak ostyát evett, és az alvást is elvonta magától. Mikor teljesen elgyöngült, és szervezete kezdte felmondani a szolgálatot, orvosokat hívtak. Az orvosok megállapították, hogy gastroenteritise van a kimerültségtől. Piócákat raktak rá, forró vízbe ültették, és hideg vizet öntöttek a fejére, keserű teákat itattak vele, majd becsomagolták forró kenyérszeletek közé. Csak arra nem gondoltak, hogy enni adjanak neki. Gogol 1852. február 21-én éhen halt.

Utolsó szavai ezek voltak: „A létrát... a létrát!" Talán a Misztikus Lajtorjára gondolt, amellyel kiemelkedhetett volna a démonok karmaiból, és amelyet egész életén át hasztalan keresett.

II.

Hétköznapok és csodák

Képzeljük el megint egyszer, hogy közénk jön a jeles Szimbolikus Idegen, gyakori vendégünk a XVIII. század óta, amikor még Bennszülött volt a neve, és gyakran Otahaiti szigetéről érkezett. De lehet Mars-lakó is, amint a természettudományos múlt században volt szokásos. Akárhogy is nevezzük, számunkra most is csak egy fontos tulajdonsága van: hogy kívülről és meglepetve szemléli civilizációnkat, és elfogulatlan véleményt mond róla, a „józan ész szavát".

A Szimbolikus Idegen az elmúlt két évszázadban általában két dolgon csodálkozott: a technika fejlődésén és az emberek gonosz, harcias ostobaságán. Az előbbi mitikus borzongással töltötte el, az utóbbi felháborította nemes szívét, mely a természet emlőjén nevelkedve humánus és pacifista volt.

De tartani lehet attól, hogy az írók, akik látogatását és véleményeit megörökítették, félreértették a Benszülöttet és a Mars-lakót, kinek nyilván kifejezési nehézségekkel kellett megküzdenie, mikor gondolatait franciául vagy más kultúrnyelven tolmácsolta. Nem valószínű, hogy az Idegen olyannyira csodálkozott a technika vívmányain. Hiszen ezek olyan dolgok, melyek vágyképek formájában a legprimitívebb tudatokban is benne élnek. Aki valaha madarat látott, el tudja képzelni a repülőgépet, és aki valaha félt a sötétben, megálmodta a villamos zseblámpát. Az Idegen nem azon csodálkozott, hogy ezek a dolgok vannak, csak azon, hogy igazán vannak. Ami pedig az Idegen pacifizmusát illeti, arról jobb nem is beszélni. A legelmaradottabb bennszülöttek is megeszik egymást olykor, de a földnek, a világegyetemnek vagy az időnek bármely távoli pontjáról érkezett is az idegen, az emberek gyilkos szenvedélyeiben fel kell

hogy ismerje a természet és a világegyetem egymást emésztő, szörnyű erőinek kicsi paródiáját.

Min csodálkozik tehát az Idegen? Értesüléseink szerint a regényolvasáson.

Valaki leül vagy lefekszik egy lehetőleg zavartalan helyre, és papírra vetett jelek segítségével tudomásul vesz bizonyos sablon szerint lebonyolódó történeteket, melyekről tudja, hogy elejüktől végig hazugságok. Közben esetleg hagyja, hogy kifusson a tej, vagy elmúljék a randevú ideje. Sőt még olyanok is akadnak állítólag, akik pénzt adnak az ilyesmiért. Ez nem történik meg Otahaiti szigetén, sőt még a Marsban sem. Az Idegen megalapozott csodálkozással néz maga elé.

Miért olvasunk regényeket?
A lélektani kíváncsiság, mondják a műveltebb emberek. A regény megvilágosítja lelkünk titokzatos eseményeit. Modern önismeretünk legfontosabb eszköze. A jó regény olyan, mint azok a képek, amelyek mindig az emberre néznek, akárhová is áll: a hősben mindenki magára ismer.

Ez igaz. De csak egyes regényekre és egyes olvasókra vonatkozólag. Kizárja az átlagregényt és az átlagolvasót. Arisztokratikus felfogás, nem egyetemes magyarázat. Főképp nem magyarázza meg a regény legújabb fejlődését. A regény „lélektani" koncepcióját vessük már itt el, és induljunk ki egészen más, lélektantól független utakon.

Lukács György könyve, a *Theorie des Romans*, mely a regényelméletben mindmáig az utolsó szó, a szellemtörténeti iskola előfutárja és egyben rekordteljesítménye, arra tanít meg bennünket, hogy regény nem volt azokban a korokban, amelyeknek zárt világképük volt, amelyekben az istenség valahogy benne volt, benne látták az átélhető világban, tehát az antik kultúra és a középkor nagy századaiban. Ezekben a századokban az eposz töltötte be azt a szerepet, amit máskor a regény. A regény a nyílt világkép kifejeződése, amikor a vonalak a végtelenbe futnak, és a vándor lesz a szimbolikus életforma, a vándor, aki az ismeretlen istent keresi.

Eposz és regény tehát valamiképp összetartoznak. Nemcsak poétikai alapon, mint az elbeszélő költészetnek kétféle formája, hanem mélyebben és végzetesen, egymást kizáró módon, a történetfilozófiában. Ami az ókorban és a középkorban eposz, az a késő ókorban és az újkorban regény.

Az eposz leglényegesebb mozzanata – tankönyveinkből emlékszünk – a „csodálatos esemény", a mitológiai apparátus. A regény pedig az eposz folytatása, pót-eposz. Definíciójának tehát akörül kell megfordulnia, milyen szerepet játszik benne a „csodálatos esemény".

Újabban filológiailag is bebizonyíthatóvá lett, hogy a regényírás, legalábbis a késő antik regényírás, az európai regényirodalom kezdete, a mitológiából és a vele kapcsolatos vallási kultuszból fejlődött ki. Kerényi Károly könyve értelmében *(Der griechisch-orientalische Roman)* az antik regényeket valahogy a nevezetesebb szentélyek bocsátották ki, prospektus gyanánt, idegenforgalmi célokból, hogy felsorolják, miféle csodák történtek az illető szentélyben, és ezzel odacsődítsék a csodaváró idegeneket. Tehát már az európai regényirodalom kezdetén ott áll a csoda, a „paradoxon", ahogy ők nevezték: mégpedig olyan csoda, amelyben már nem hisznek teljesen, amelynek propagandára van szüksége.

A mai regényolvasó még mindig ugyanaz a kissé kételkedő csodaváró, akit egykor Apuleius igyekezett rávenni, hogy látogassa meg az Isis-szentélyt, és feladva kételyeit, engedje át magát a templomálom misztikus élményének.

Itt a különbség eposz és regény között. Az eposz olyan csodálatos eseményekről szólt, amelyek adva voltak a mitológiában, és amelyeket az egykorú olvasó nagyáltalában elhitt. A regény olvasója viszont a regényben foglalt csodát általában nem hiszi el (a regény fikció), csak amennyiben magának a regénynek a szuggesztiója alatt áll. A *regény* tehát olyan eposz, amely *fiktív csodákkal foglalkozik.*

A múlt században, a regényírás fénykorában, a regény eltávolodott legfontosabb tartalmi mozzanatától. Ennek a rendkívül komoly és pretenciózus kornak nagy regényírói rangjukon alul levő, gyermekies dolognak érezték, hogy csodákról írjanak, amelyekben maguk sem hisznek. A regénynek más, komolyabb és tudományosabb célokat tűztek ki, amit röviden úgy lehetne összefoglalni, hogy nem a csodát akarták, hanem ellenkezőleg, a valóságot. Nem vették észre, micsoda alapvető paralogizmus, hogy valaki egy fiktív történettel, egy hazugsággal, a valóságot akarja ábrázolni.

A XX. századi regényírásban mindegyre erősebb lesz a hajlam,

hogy a regény visszatérjen a csodához, újra nyíltan és bevallottan fikció legyen, játékos mitológiapótlék, a XIX. század nagy célkitűzései nélkül, de ugyanakkor mélyebb és kevésbé átlátszó célokkal.

De mielőtt ezekről az új tendenciákról beszélnénk, mérföld- és századlépő csizmákkal fussunk át a korokon, melyekben a regény gyermek- és ifjúkorát élte, hogy lássuk, mennyire nem a valóságábrázolás, hanem a csoda volt eredeti programja, melyhez most lassan visszatér.

*

Kezdjük a kezdetén. Az antik regényről már Rohde, első nagy kutatója is megállapította, hogy nem a realisztikus ábrázolásból fejlődött ki. Realisztikus eredetű szerinte az antik novella, de az antik regény kezdettől fogva bizonyos csodálatos események elbeszélése.

Az antik regény az antik mítosznak és a mítoszt tartalmazó műfajoknak a jogutódja. A kutatóknak már rég feltűnt, és a továbbiak szempontjából rendkívül fontos, hogy az antik regény világa, tematikája, gondolati tartalma sokkal szűkösebb, mint az antik mítoszé. Az antik mítosz és a másik antik mítosz, a Biblia, magában foglalta az emberi mindenséget. Nem volt olyan emberi dolog, amiről ne beszélt volna a mitológia. Hogy a görög mítosz és a Biblia mennyire magában foglalta az emberi totalitást, legjobban az mutatja, hogy egészen a XVIII. századig, a renaissance és reformáció idejében az emberek mindenre találtak megvilágító példát, idézetet, vagy az egyikben, vagy a másikban.

Ezzel szemben az antik regény világa igen szűkös. Az események, melyeket elbeszél, mozgalmasak, de sematikusak. Két szerelmest elválaszt a balsors, mely többnyire ugyanabban a formában jelenik meg: tengeri vihar, kalózok, rabszolgaság, tetszhalál és feltámadás alakjában; elvarázsolják őket, esetleg állatokká; szülő és gyermek váratlanul egymásra ismernek, és s végén egy vallási vagy inkább szentélyi alapú happy end. Az antik regények témájukban annyira hasonlítanak egymásra, hogy Kerényi Károly azt a tézist kockáztatja meg, hogy tulajdonképpen valamennyien ugyanannak a keleti mesének az újra elmondásai.

Az antik regény szűkösebb az eposznál: mert közben meghaltak

az istenek, vagy legalábbis összezsugorodtak. Akik valamikor az egész világot betöltötték, és mindenfelé a nyomukra lehetett bukkanni az erdőkben és a lélek erdejében, most legfeljebb egy szentély mélyén trónolnak, kegyesen fogadva a nem pénz nélkül érkező látogatókat.

Az antik regényben tulajdonképpen már csak két isten uralkodik: Erósz és Thanatosz. A regény tárgya szerelem és halál és a kettőnek regényes összefonódása. A többi nagy mozgató, mely a görög világban istenek alakját öltötte magára: a férfi heroizmusa, a nő anyasorsa, a művészet apollói fehér márványossága és Dionüszosz istenítő mámora, mind elveszett. Az emberek primitívebbek lettek, amint a nagy elitkultúra összeomlott, és a regény ennek a primitívségnek a kifejezője.

Alapjában véve a regény mindvégig az is maradt, aminek a késő ókor teremtette. Formájában is valahogy gyógyíthatatlanul primitív a drámához vagy a lírához képest: mert tulajdonképpen nem forma, hanem „monumentale Unform", ahogy Paul Ernst nevezi. Nem képes arra, hogy saját formai erejével fejezze ki a kifejezhetetlent, mint a drámai feszültség által a dráma, zeneszerű hullámzása által a líra. Csak kölcsöneszközökkel tud kifejezni, elsősorban a fogalmi gondolkozás művészeten kívüli eszközével. A regényben nemigen lehetséges a poésie pure fokáig eljutni, amikor a szavak mintegy gondolati közvetítés nélkül, egyenesen a lélekhez beszélnek.

Másrészt tárgyánál fogva is primitív: örök témája a két legprimitívebb emberi szenzáció, a szerelem és a halál. Csak a XIX. század folyamán és akkor is csak a legnagyobbaknál és a nagyok majmolóinál tágult ki a regény világa – az átlagregény ma is az, ami a késő ókorban volt. Óriási kifejlődését napjainkban talán éppen annak köszönheti, hogy az olvasók ma lelkileg primitívebbek, mint valaha voltak.

A középkorban a regény föld alatti ereken át szivárgott tovább, legendákba és eposzokba rejtve, az újkor felé. A középkori nagykultúrának megint zárt világképe volt, és nem regényeket hozott létre, hanem eposzokat. A csoda megint hihető volt. Új mitológiák jöttek, az emberi mindenség újra istennel telített lett. A középkor-

nak két mitológiája is volt: a kereszténvi, mely Dantéban és a misztériumban, és az északi, mely a nemzeti epikában fejeződött ki.

A regény megint mint bomlási folyamat jelenik meg a színen. Az északi mítosz enyészeti folyamata majdnem ugyanaz, mint az antiké volt. A középkori epika írói és olvasói még többé-kevésbé hittek azokban a csodálatos eseményekben, amelyeket előadtak. A költők forrásokra hivatkoztak, igazmondásukat egyre bizonygatva, és ha nem volt forrásuk, kitaláltak egyet, mint az északi epika legnagyobb mestere, Wolfram von Eschenbach.

A XIV. században, a középkori világ alkonyatán, feltűnnek eposzok, amelyek már nem lépnek fel a csakugyan-így-történtség igényével. Az előbbi eposzok nem kitalált emberekről szóltak, hanem a mondai történelem nagyjairól, Arthus király vitézeiről, Nagy Károly paladinjairól. Az új eposzokban ugyanolyan hősökről van szó, mint a régebbi eposzokban, de már a hős neve is elárulja, hogy a hős a költő egyéni leleménye, fikció. A középkori eposz is tele volt óriásokkal, törpékkel és csodálatos eseményekkel; de most, a bomlási korban, az óriások valahogy sokkal nagyobbak lesznek, a törpék sokkal kisebbek és a csodák szükségtelenebbek. A világkép elveszti azt az emberszabásúságot, mely a nagy kultúrákat jellemzi.

Az istenek helyét a démonok foglalják el. Amíg istenek töltik be a világot, minden borzalmasság közt is valahogy rend van, mindennek megvan a helye, és a végzet végzet, nem véletlen. A démonok elsősorban a rendetlenség démonai. Az újkori regény, mindjárt a kezdetén, démonológiája által kifejezi azt a modern életérzést, melyet Ortega y Gasset a par excellence életérzésnek tart: „élni annyit jelent, mint veszendőnek érezni magadat".

Az eposz utolsó erőfeszítést tesz még az olasz renaissance és barokk eposzban, hogy nagy törzsi és nemzeti kórusát udvari kamarazenére hangolja át, és Tassóval elhangzik a hattyúdala. A regény diadalát véglegesíti a könyvnyomtatás. Ez szenteli meg a prózaformát; az olvasott szövegben nincs szükség rímekre, mint az olvasásra és emlékezetben megjegyzésre szánt eposzokban.

Az első regényforma, mely az újkor kezdetén, nyugatról keletre

haladva, lovasrohammal meghódítja Európát, még teljesen a középkori epikából nő ki: a lovagregény, Amadis de Gaula húszegynéhány kötetes története, melyet aztán nyomon követ Amadis unokatestvérének, Palmerino de Olivának a története és lassanként az egész család, mint Göre Gábor, Mackó Muki és aztán a többi medve, minden kiadó saját külön medvéje, gyermekkorunkban.

Lovagok már nincsenek, de a meghalt lovasság démonai, emberfölötti mértékre nőve, emberfölötti hűségű Amadisszal és Orianával, varázsszigeteken köteteken át elvarázsolva fekvő hősökkel, még ott kísértenek a képzeletben. A spanyol nemes látogatóba menvén, barátját és családját gyászban találja. „Meghalt Amadis", mondja a házigazda.

Az újkori regény kiindulásakor tehát nemcsak hogy nem realisztikusabb a középkori eposznál, mint ahogy az ember gondolná, hanem ellenkezőleg, az iránya derealizáló, a valóságtól eltávolító. A középkori lovag-*eposz* ugyan egy mesebeli brecelianei erdőben játszódott le, de maga a lovagvilág akkor még valóságos volt; a lovag-*regénynek* és utódjának, a pásztorregénynek az egész világa fiktív, álarcosbál.

A következő századokban is minden megfordítva történik, mint ahogy az ember gondolná. A valóságábrázolás lassan, álcázottan lopakodik be a regénybe. Nem kitalált dolgokat írnak le úgy, mintha igazak volnának, hanem igaz dolgokat írnak úgy le, mintha kitalált dolgok volnának.

Ez a barokk kor nagy formátumú államregényének a lényege. A XVII. században egyesítik a lovagregényt a pásztorregénnyel. Sidney *Arcadiá*-jában például lovagok és királyok szerepelnek, de kirándulást tesznek Árkádiába, a pásztorok birodalmába. És ekkor – bármilyen furcsán hangzik – a királlyal adva van a valóságábrázolás első eleme. Az első embertípus, melyet az újkori regény az életből merített, a király volt; kitűnő példája kultúránk arisztokratikus felülről lefelé való eredetének. Az uralkodó és az udvar történetén át behatol a barokk regénybe a valóságos politikai élet. Lassanként az egész műfaj átalakul politikai regénnyé. Innen már csak egy lépés a kulcsregényig, amilyen volt pl. a XVII. század leg-

népszerűbb regénye, John Barclay *Argenis*-e, melyben többek közt Bethlen Gábor is szerepel Peranhylaeus, vagyis Erdőntúli, Erdélyi néven.

De íme: hogy Bethlen Gábor bejusson a regény birodalmába, derealizálódnia kellett, fel kellett vennie a pásztor-regényesen hangzó Peranhylaeus nevet. Az igaz dolgokat úgy írják meg, mintha fikció volna.

Ez a valóság egyik beáramlása a fikció birodalmába: a király és az udvar, melynek az élete bár valóság, de még mindig eléggé csodaszerű, a mindennapitól távol álló ahhoz, hogy a regény játékszabályaival, a csodavárással ne ellenkezzék. A másik beáramlás az ellenkező oldalon történik. Regényes valóság a társadalom alatti társadalom, a cselédszobák és az országutak világa, hol szerelem és halál még mindig váratlan szenzációt okoznak, nem úgy, mint a polgár szürke és a nemesember formákba rendezett világában. Így keletkezik a „pikareszk" regény, a csirkefogó-regény, a regénytörténet következő lépése.

A harmadik és a következmények szempontjából legfontosabb beáramlási terület: a lélek, mint csodálatos valóság. A döntő fordulatot Cervantes *Don Quijoté*-ja jelenti. A Don Quijote is lovagregény az Amadis családjából; Amadis nélkül nincs Búsképű Lovag. De míg az Amadis-regények világa egészben véve fiktív világ volt, varázslók és elvarázslottak fényes ködével benépesítve, Cervantes világa a valóságos, falusi Spanyolország, ahol a fikció, a csoda, a primitív szenzáció borzongása, a lovagság, már csak a lelken belül él, Don Quijote képzeletében. Ily módon Cervantes párhuzamosan két világot rajzol: a realitást és annak lovagi torztükrét Don Quijotéban. Bár Cervantes nem akar „lelki életet" ábrázolni, hanem csak fiktív, csodahordozó életet, mely a valóságos életnek képzeletbeli korrelátuma, mégis itt kezdődik a pszichológiai regény, későbbi korok nagy és gyönyörű rögeszméje.

*

A regény útjára nézve sorsdöntő ízlésváltozás a XVII. század utolsó évtizedeiben kezdődik el. Az államregények elvesztik népszerűségüket. A kiadók igaz történeteket keresnek; önéletrajzokat, útleírásokat a kor kiadói méreteihez képest roppant tömegben dobnak a piacra, akárcsak napjainkban. Biztos jele ez annak, hogy a fikció uralkodó formája elavult, és valami új van keletkezőben. Ekkor támad egy zseniális írországi irodalmi szegénylegénynek az a kitűnő ötlete, hogy ál-életrajzokat ír, melyek éppoly elhihetők, mint a valóságos életrajzok, de a bennük levő fiktív és regényszerű elem következtében sokkal érdekesebbek. Daniel Defoe ez, aki *Robinson*-jával és *Moll Flanders*-ével a halhatatlanságba svindlizte magát.

Defoe alkalmazza talán elsőnek a részletrajzolás művészetét, a későbbi realista regény legfontosabb stíluseszközét. Az angol irodalomtörténet az ő egyik kis traktusától keltezi az irodalmi realizmust. Ez a traktátus néhány oldalas beszámolás egy kísértet viselt dolgairól – ilyen traktátusok abban az időben százszámra keletkeztek az azóta is kísértet járta Angliában. A nagy újság az, hogy Defoe kiterjeszkedik a kísértet megjelenésének minden mellékkörülményére: pl. Mrs. Veal, aki a kísérletet látta, éppen kenyeret dagasztott, mikor a filológiailag oly nevezetes szellem meglátogatta. Defoe részletrealizmusa még nem stíluseszköz, hanem egyszerűen trükk a közönség megnyerésére, az elhitetésnek, a fikció leplezésének az eszköze.

Ettől kezdve a regénytörténet iránya megfordul: most már nem de-realizáló, hanem realizáló az általános törekvés. A XVIII. század nagy regényírói, Richardson és Fielding, Smollet és Marivaux, realisták. Ők teremtik meg azokat a stíluseszközöket, melyekkel régebben a regény a maga valóság voltát igazolta: az Én-formát, a levélformát, a regényíró személyes bevonulását a regénybe.

Az ízlésváltozásnak természetesen számos oka volt. A régi formák kimerülése, a polgárság növekvő hatalma az irodalomban, a természettudományok, a racionalizmus, a józan ész kultusza, az a nagy szellemi komplexum, amit Felvilágosodásnak neveznek. A XVIII. század egyik legközpontibb mondanivalója éppen az, hogy nincsen csoda. A filozófok és enciklopédisták kaján szenvedéllyel csaptak

le a csoda legkisebb nyomára is. Ha Isten kardja akkor sebzette volna meg a juh lábát, az intellektuelek rögtön ott teremtek volna, és nem hagyták volna, hogy lángolva kinőjön a földből.

De hiába, a regény lényege mégis a csoda, és a csoda nemsokára visszaköveteli jogait. A XVIII. század közepén meginduló újabb ízlésváltozás visszaveti a regényt abba az átmeneti állapotba, melyben az előző század folyamán volt. A regény megint csodálatos valóságot ábrázol, de most az ellenkező irányból kerül ugyanoda: az előző században olyan csodálatosságot kerestek, ami valóságos, most olyan valóságot, ami csodálatos.

Két ilyen új valóságot fedeznek fel ekkor a regényírók: a földrajzi értelemben vett egzotikumot és a történelmet. Divatba jönnek a távoli földségeken, Kínában, rézbőrűek közt, óceáni szigeteken játszódó történetek, a természet mitológiás színpompájának és a bennszülöttek primitív életének rajzában kielégül a csodaváró szenvedély. Ugyanakkor a „gothic novels", az ódon várkastélyok mohos, bagoly huhogta tornyaiban lejátszódó rémtörténetek színpadi mennydörgése közt megszületik a modern csodavárás egyik legfőbb kifejeződése, a történelmi regény.

Olvasás szempontjából a történelmi regény divatjának éltetője és újra meg újra feltámasztója nem a múlt iránt való érdeklődés, hanem a történelmi regény nagyarányú felelőtlensége a valósággal szemben. Különösen áll ez a romantikus korra, amikor a történettudomány még sokkal fejletlenebb volt, és eredményei sokkal kevésbé éltek a köztudatban, mint ma. Lélektörténetről még fogalmuk sem volt, a maguk korának lelki motívumait habozás nélkül vetítették vissza a legtávolibb múltba is. Ugyanakkor pedig erre a múltra ráaggathatták a csodának, a primitív élet nagy szenzációinak a legegzotikusabb színeit. A regénybeli középkorban minden megtörténhetett, a középkori miliő legitimálta a csodát. Walter Scott követői egy meseközépkort teremtettek, melynek a valósághoz éppoly kevés köze volt, mint az Amadis-regények lovagvilágának.

A harmadik csodálatos valóság, valóságos csoda, megint a lélek volt. A XVIII. század vége fedezi fel bizonyos értelemben a lelket, melyről eddig csak azt tudták, hogy halhatatlan. Most eszmélnek

rá, Rousseau, Lavater és Hamann korában, hogy nemcsak halhatatlan, hanem érdekes, élvezetes is; hogy az embernek foglalkozása lehet az, hogy lelke van; hogy a lélek szenzáció, csoda. Az emberek nagy gonddal ápolják lelküket, kicserélik barátaikkal, elajándékozzák hölgyeknek, és ha rosszul megy nekik, házalnak vele. Ez a korhangulat a szentimentalizmus.

A szentimentális lélek-csodavárás a regénynek eddig nem ismert belső perspektívákat ad. A regény lesz az új egzotikus tartománynak, a léleknek, a hivatalos baedekere. A szentimentális regény csúcsműve a *Werther*, a század legnagyobb könyvsikere. Benne a szentimentális regény formai önellentmondása egyúttal a szentimentális embertípus tragédiáját is kifejezi: a szentimentalizmus rosszul sikerült kísérlet, hogy összeegyeztesse a hétköznapot a lélekkel, a csodával. Werther útja a halálba fut, mert a kettő közt örök a szakadék.

A következő nemzedékek, a romantikusok, már nem is akartak egyeztetni, hanem teljes meggyőződéssel a csoda pártjára álltak. Nemcsak hogy felismerték, hogy a regény lényege a csoda, hanem az egész mozgalom legfőbb ideálját is az így értelmezett regényességben, a romantikában látták. Voltaire mondását ők így változtatták volna át: Ha csoda nem volna, ki kellene találni – és bevették magukat a csodát sejtető régiókba, a földrajzi egzotikumba, a meseközépkorba és a lélek erdejébe. Ők fedezték fel a patologikusat, a csodát a lélekben, mint a regényszerűség egyik táplálóját.

De mégis elsősorban a folklórtól várták az új csodát, a kor népi tájékozódásának megfelelően. Felújították a régi mitológiákból azt, ami mint vallási „Unterströmung", babona, népi hiedelem még eleven volt. A kísértet, a félelem, az ősvilági borzongás erdők és nagy hegyek magányán, nemcsak a regénynek, hanem az egész szellemi magatartásnak is tengelyévé vált.

Sajnos – az elméletünk szempontjából sajnos – paradoxon, hogy a XIX. század nagy regényeit nem a csodaváró romantika hozta létre, hanem az ellene való realista reakció. A romantika – sajnos – Victor Hugo, de Stendhal nem romantikus. A XIX. század nagy regénye

a realizmusnak, a stendhali meghatározásnak a diadala: a regény vándorló tükör.

Természetes is. Ugyanazok az okok, melyek a XVIII. század realizmusát létrehozták, a XIX. században még nyomósabb okok. A polgárság előretörése most ölt törvényes formát a demokratikus liberalizmusban. A racionalizmus most rendszereződik tudományos megismeréssé, a technika most kezdi el mindent átalakító kibontakozását. A csoda, a romantika, a század közepén elveszti az ütközetet, Európa csendes, újra csendes, és a romantikus seregek leteszik a fegyvert Világosnál...

A regény a demokrácia szellemének megfelelően a kis emberek életét és általában a társadalmat kezdi tanulmányozni (angolok), vagy a megismerés hideg tekintetével hatol be a lélekbe, hogy leleplezze, micsoda sivár hétköznap lappang a szentimentális emberek által sejtett csodálatosság mögött (franciák), vagy tétlen fájdalommal sóvárog az elveszített csoda, az elveszített Isten után (oroszok). A regény már nem erotikum és hirtelen halál primitív szenzációival akar szórakoztatni, sokkal hősiesebb feladatokra vállalkozik: társadalmi részvétet akar felkelteni, tudományos igazságokról akar meggyőzni, metafizikai problémákkal viaskodik, és legfőképpen alkalmazott lélektan akar lenni, vagyis tudomány. A kísérleti regény kora, Zola programja.

De...

Azért a regény mégis regény marad, primitív, formátlan műfaj, mert a regényolvasó minden korban egyforma. A legrealisztikusabb ábrázoló sem boldogul a szenzáció nélkül, és kénytelen régi értelemben regényes elemeket beleszőni művébe, ha nem akar közönség nélkül maradni. A publikum részéről a részvét, a tudományos és metafizikai érdeklődés mind csak hipokrízis, aminthogy általában ez a század a képmutatás rekordkora. Az olvasó szerelemről és halálról akar olvasni, és ezért hajlandó elszenvedni a társadalmi és lélektani célkitűzéseket is. Ha megfigyeljük, a lélektani regény elsősorban a szerelem lélektanával foglalkozik. Amit a XIX. században bizonytalan nagyképűséggel léleknek vagy Életnek hívnak, Platón korában még Erósz névre hallgatott, és isten volt. A század

legnagyobb regényírói, Dickens és Dosztojevszkij, nem is takarékoskodnak a szenzációkkal. Dosztojevszkij rémregényt akart írni, sok gyilkossággal és végzetes szerelemmel, és malgré lui megírta a *Karamazov*-ot.

Különben is, az öncélú realizmus és a problémaregény csak a magas irodalomban érvényesül. A kor népszerű irodalma, az az irodalom, mely a nagyok műveinél jobban kifejezi a kor ízlését, továbbra is romantikus marad. A regény is hipertrófiásan felduzzad a XIX. században, mint minden, népesedés, gazdagság, sütemények; soha nem írtak, soha nem olvastak ennyit: de nem Flaubert-t olvassák, hanem Sue-t. A nagy regény is csak azért lehetséges, mert a Sue-típusú regény sikere kegyessé hangolta a kiadót és a közönséget. Az alacsonyrendű regény minden korban egyforma: regényszerű. Zane Grey sokkal jobban hasonlít Heliodoroszra, mint egy mai komoly író egy húsz év előttire. Hogy kalózok ragadják el a leányzót vagy gengszterek, hogy erős állú detektív menti meg avagy fiatalabb isten, egyre megy.

1900 felé a kétféle regény, magasrendű és alacsonyrendű, végképp elváltak egymástól, átmenet többé nem volt lehetséges, és mind a kettő kijegecesedett bizonyos sztereotip formába.

A magasrendű regényből kiküszöböltek minden szenzációs elemet. A realizmus kisművészetté fejlődött, különösen mikor divatba jöttek a skandináv írók, akiket faji és klimatikus hajlamok vonzottak a szürke szín felé. Létrejöttek a részletrajz rekordteljesítményei, mint amilyen a *Buddenbrooks*, a lélekábrázolás Jacobsen és Csehov végső finomságához vezetett, világnézeti problémák Huysmans gyönyörű társalgási regényeihez, ahol a cselekmény már csak egy leves elkészítésére redukálódott.

Ugyanakkor a másik oldalon kialakult a detektívregény kánonja. Conan Doyle ma már szövegkritikai kiadásokban jelenik meg, és komoly sherlockológusok foglalkoznak Holmes életének kronológiájával. És valljuk be, joggal: a *Sátán Kutyája* sub specie aeternitatis sokkal többet ér, mint a lélektani regények túlnyomó többsége.

Ez a dolog egyik oldala.
A legtöbb ember azért olvas regényt, hogy erotikus tapasztalatainak hiányait pótolja, és megborzongjon a váratlan és erőszakos halál képein, miközben megnyugodva simogatja meg a karosszékét, hogy még mindig él – és ily mód részesedjék abban, ami életéből legjobban hiányzik, a csodában. Erre az összetett élményre mondják, hogy a regény szórakoztat. Minden egyéb célkitűzés az átlagolvasó számára csak sallang, amit képmutatásból és sznobizmusból visel el.

De mikor ezt megállapítjuk, távol áll tőlünk, hogy a detektívregény dicséretét énekeljük, amint azt újabban több komoly kritikus teszi, nagy reménytelenségében. Nem dicsérjük a detektívregényt többek közt azért sem, mert mai formájában nem felel meg a céljának. Annyira sematikussá vált, hogy egy módszeres gondolkozású emberből legfeljebb annyi izgalmat tud kiváltani, mint egy keresztrejtvény, de a nagy regényszerű borzongást csak a műveletlen tömegolvasónak adja meg. És az irodalomnak mégsem az a feladata, hogy azokhoz szóljon, akiknek nem való könyv a kezébe, és az igazi olvasót kielégítetlenül hagyja. Az új irodalomszemlélet tekintetbe veszi, sőt az íróval majdnem egyenrangú tényezőnek tekinti a közönséget, de legfeljebb tudomásul veszi, és nem szentesíti az ízlés nagyarányú elproletarizálódását, ami a XX. század.

Amint Szentkuthy Miklós *Prae*-jében oly zseniálisan és annyi meggyőző példával kifejti, mai szemléletformánkat az jellemzi legjobban, hogy minden dolgot egyszerre a két végéről vizsgálunk meg, innenről és túlról. Például a regényt a XIX. század a közepén nézte és művelte: társadalmi, lélektani, világnézeti szempontból. Mi eddig innenről néztük: eredete felől indultunk ki, funkcionális jellegét vizsgáltuk, miféle emberi szükséglet hozta létre, mit jelent „sachlich" valóságában, minden fölületi ráépítés nélkül – és így jutottunk el a fenti megállapításokhoz. Ugyanakkor azonban túlról is meg kell néznünk, hogy a kép teljes legyen: mit jelent a regény lélektanon, társadalomszemléleten, sőt művészeten és történelmi adottságokon is túl, végső összefüggését tekintve a dolgok rendjében.

Térjünk tehát megint vissza oda, ahonnan kiindultunk, Lukács György regényelméletéhez. Az eposz és a dráma a zárt kozmosz,

a Rend és a Törvény irodalmi kifejeződése, a regény a nyílt kozmoszé, a Szabadságé.

A regénytörténet minden egyes fejezete, ha túlról nézzük, az örök szabadságharcnak egy-egy ütközete volt. Már az antik regény is: a nagy-kultúra világát ugyan összeszűkítette, de nyitva hagyott egy kaput, mely az ismeretlen sötétségekre nyílt. Az antik regény színtere a tenger volt, és ha a hős vándorsága véget is ért, a regényen túl, metafizikai kiegészítésképpen, ott zúgott a tengernek minden még fel nem fedezett tája, csalogatva a kalandos utazót. És azóta is a regény valahogy összefüggésben maradt a tengerrel. Az Amadis-regények megint tengerpartokon és szigeteken játszódnak, az antik tenger mintegy elvarázsolva várt egy évezredig igazi hajósára, a regényolvasóra.

A szabadságharcos mozzanatot minden regénytípusról ki lehet mutatni. A pásztor- és a pikareszkregény a barokk merev formalisztikus társadalmi életéből kereste a szabadságos kibontakozást, a lélekkereső regény minden új elmélyüléssel új tengerekre vezetett. A romantika meseközépkora a racionalizmus bilincseit akarta megoldani. A szabadságharc a legnyilvánvalóbb és egyben a leghétköznapibb a XIX. század nagy regényeiben: köztudomású, hogy a múlt század nagy írói csaknem valamennyien a politikai értelemben vett szabadság, a liberalizmus harcosai voltak. Lélektanon, társadalomrajzon túl ez adta meg regényeik belső pátoszát és átütő erejét. Népszerűségüket annak köszönhették, hogy szándékuk egybeesett az olvasó tömegek legbensőbb politikai akarásával: gondoljunk Dickensre, aki szociális reformer volt, gondoljunk a nagy oroszok politikai prófétaságára. Minden kornak megvan a maga külön szabadságeszméje – a XIX. századé a politikai szabadság volt, mint a XVIII. századé a lelkiismeret szabadsága.

A szabadságharcot megtaláljuk napjaink olcsó regényeiben is. A sárga regénykékben a szabadság angyala vagy démona a gengszter, aki dacosan fellázad társadalmunk legfőbb szentsége, a magántulajdon ellen. A detektív, írja Balázs Béla, a mai kor Grál-lovagja, aki kivonul a kor Szent Gráljának, a Wertheim-kasszának a védelmére. Az olvasó szimpátiája talán a detektív felé irányul, de a gengsz-

ter sem ellenszenves, az életben sem, amint sok amerikai példa mutatja. Kettejük közül mindenesetre a gengszter a szükségesebb, nélküle nincs detektív, ő a pozitívum. A mai ember valahogy elvárja a sorstól a gengsztert, mint hajdan a csodát. Hasonló ahhoz az emberhez, aki miután megépítette gondosan körülkerített farmját, a mai civilizációt, így imádkozik:

And this is the curious prayer
That he prays when his heart sickens:
Oh fox, come down from your lair
And steal our chickens.

(És ez a különös ima, melyet olyankor mond, mikor szíve fáj: ó, róka, gyere le rejtekhelyedről, és lopd el a csirkéinket.)

És itt, némi kanyarodó után, megint visszaérkeztünk a csodához. Ha túlról nézzük, akkor is a csoda a regény középpontja. A regényben csodának kell lenni, mert ebben nyilvánul meg a szabadság princípiuma. Amint a szabadság, a csoda is változik a történelem folyamán, minden csoda relatív. A görög talán csodának tartotta volna a töltőtollat. A közös minden csodában az, hogy tiltakozás a merevvé vált törvények ellen, akár a természet, akár az ember törvényeiről van szó.

*

A XX. század regényeinek, a háború után, legfontosabb közös vonásuk az, hogy megint a csoda lép előtérbe, átveszi eredeti, őt megillető helyét. A realista regény mögött álló nagy mozgató eszmék, liberalizmus, természettudományos gondolkodás, technikai optimizmus, elvesztették hatóerejüket. És egy új, nem politikai és nem is világnézeti, hanem valami meghatározhatatlan vitális szabadság vajúdik a kor harcaiban, a nemzetekben, melyek egymást fenyegetve feszülnek neki szűkké vált határaiknak, az emberek és termények gigantikus túlszaporodásában és a tömegek múltat romboló nyugtalanságában. Aki nevet tud majd adni ennek az új szabadságnak, aki ki tudja majd mondani, mi az, amit mindnyájan akarunk, az a kor messiása lesz – de addig is, játszva és hazudva, a regény az, mely

az új csoda, az új szabadság formáját keresi. Joyce-nak, Proustnak, Powysnak a regényeiben már az új világ kezdődik – olyanok ők, mint azok a normann hajósok, akik jóval Kolumbus előtt jártak Amerikában.

Természetesen az új regény nem vetheti el magától a realista regény nagy stílusvívmányait, az ábrázolás pontosságára irányuló hatalmas felszerelését, ez végzetes könnyelműség volna – aminthogy nem is fordít hátat a realista regény társadalmi és lélektani gazdagságának sem. Csak éppen hogy lényegében innen és túl van rajta. Innen: mert megint bőségesen merít az ősregény primitív szenzációkészletéből. Túl: mert a legnagyobbak műveiben valami olyan szabad régiókba tud emelkedni, ahol már nincsen lélektan, társadalom és világnézet, valami oldott káoszba, melyből egykor istenek fognak születni.

A XIX. században, amikor az európai kultúrának nemzeti kultúrákra való széthullása véglegesedett, a regény útja is szétágazott nemzetek szerint. A mai regény is országonként igen különböző aspektust mutat. A szabadságharc közös, de mindig az ellen a kötöttség ellen irányul, amely az illető országban különösen erős, a faji vagy történelmi adottságok folytán. A francia regény a racionalizmus ellen lázad, az angol a konvenciók ellen, a német a túlságos tudatosság ellen. Általában élesen elválik a nyugati és keleti típus, aminthogy a nemzetek sorsa is élesen elválik egymástól, aszerint, hogy a Rajnán innen vagy túl élnek. A Rajnán túl, Nyugat-Európában és Amerikában, a regény teljesebben átengedheti magát a csodának, az új fejlődési fázis csak ott nyilvánul meg a maga tisztaságában. A Rajnán innen, nálunk, a németeknél, az oroszoknál a regény még a valóságot ábrázolja. De milyen más, szörnyű csodákban gazdag, tragikus valóság ez, nem az, amit a XIX. században valóság alatt értettek. A regény itt mintegy szándék nélkül, az ábrázolt élet megváltozása révén megy át az új csodálatosság felé.

Mindkét típusban közös a megnövekedett életérzés, amott a groteszk, itt a tragikus oldaláról tekintve. Mert korunk nem dekadens kor, az Untergang német professzorok életidegen agyréme. Ellen-

kezőleg, korunk nagy vajúdó gyötrelme onnan ered, hogy minden túlságosan nagyra nőtt, és falakba ütközik. A modern regény a ma még oly formátlan új szabadságharcnak a tükröződése, profetikus szöveg, a benne foglalt csodák magyarázatát legfeljebb sejtjük, de nem értjük.

I. Francia regényírók

A regény szabadságharc. A legfőbb zsarnok, amely ellen a regény hadba megy, maga a civilizáció vagy annak egy megmerevedett formája. Ez a lázadás a regény lényegéből következik. A regény a primitív élet szenzációinak a betörése a civilizált lélek területére. Ez a betörés lehet álcázott éjszakai rablókaland, reggelre a támadóknak már üthetik bottal a nyomát – ilyen volt a XIX. század regénye, amelyben a szenvedély és halál lovainak patáit az óvatos regényíró lélektani és társadalmi ürügyekkel pólyálta be. De lehet tervszerű hadmenet is, a civilizált lélek egyik sánca vagy akár egész birodalma ellen. Ez a mai regény.

A mai regény ősei nem a tegnapi regényírók, hanem azok a gondolkozók, akikben a vitalisztikus világszemlélet a leghatásosabban tudatosodott: Nietzsche és Bergson. *Nietzsche* nevéhez fűződik a civilizáció alapjainak bírálata és az új morál, az új értéktáblák, amelyek az élet teljességét teszik a dolgok mértékévé. *Bergson* neve az intuícióval kapcsolódott össze. Az utána következő regényírók a gondolataikat igyekeznek felszabadítani a gondolati zsarnokok, a gépies logika, a készen kapott irodalmi formulák, a tartalommentes csak-szavak hatalma alól, hogy közvetlenül fejezzék ki magukat és világukat, amint az intuíciójukban adódik. Úgy akarnak írni, mint hogyha ők lennének az elsők, akik a megírandó dolgot látják és megírják.

Principium initientibus Gallis. Francia Bergson, és franciák az új regénytípus első művelői. Az új regény is, mint a legtöbb szabadságmozgalom, francia földről indult el. Azért kezdjük a franciákkal mi is.

A regénybeli lázadás nemzetenként igen különböző. Minden nem-

zet a saját civilizációjának a megmerevedett formája, a saját nemzeti tulajdonságainak a túlsága, a saját életellenes gátlásai ellen hadakozik. Nem szándék nélkül történt, hogy a franciákról szóló fejezetünket két filozófusnak a nevével kezdtük. Mert a modern francia regény elsősorban egy gondolati, logikai, ismeretelméleti lázadás kifejezője, lévén a francia az ész nemzete.

Nem volt mindig az. A középkorban a franciák is szenvedélyesen és áhítatosan középkoriak voltak, és XVI. századi irodalmuk irtatlan ősrengeteg. De a XVII. században ők találták fel a Rendet. Lenôtre geometriai rendbe hozta a fákat, a vizeket, a természetet, XIV. Lajos udvari jómodorba szabályozta az egykor oly vad főnemeseket, és Descartes a világosság nagyszerű börtönébe zárta az egykor oly vad gondolatot. A francia klasszikus írók pedig megalkották a kifejezés törvényeit. Attól kezdve a francia Rend lett a rendetlen többi nép bevallott vagy be nem vallott civilizációs eszményképe, maguk a franciák pedig teljesen azonosították magukat a Renddel, a világossággal, a klasszicizmussal, benne ismerték fel nemzeti jellegüket és nemzeti missziójukat a világ számára.

A francia civilizáció a legzártabb, leginkább önmagában teljes a fehér ember civilizációi közt. A francia mindent megtalál a franciaságban, és a számára minden magától értetődő. Ez a magától értetődőség az, ami a legjobban megragadja, és egyben a legjobban megdöbbenti az idegent, amint a franciasághoz közeledik.

A francia Rend tökéletes kifejezője a XIX. században kiépülő francia regény. Legfőbb művészi értéke a kompozíció. Csak a francia típusú regénynek van tulajdonképpen kompozíciója. Az egyenes vonalú, „cartesianus" (mert Descartes filozófiájára emlékeztető), francia regény tartalma a Rend győzelme a Rendetlenség fölött, az örök klasszikus téma: *Le Rouge et le Noir, Mme Bovary*. A francia átlagregény is Balzac nagy hagyományait követi: valaki nem rendes, valakiben egy tulajdonság túlságos mértékben, diszharmonikusan eluralkodik, ezért szembekerül a világgal és elbukik. A francia regény ítélkezés, a Rend ítélkezik a Rendetlenség fölött. Módszere az ésszerű analízis: pontról pontra szétszedni a nem rendes ember

lelkét, ahol az eltér a normától, és hozzámérni a normához. Ezt az eljárást nevezik a franciák lélektani analízisnek.

A rend és az ésszerűség nem százszázalékos öröm. Az átlagember túlságosan könnyen jut el egy olcsó és álságos harmóniáig, a nyárspolgári megelégedésig. Az átlag fölötti ember pedig nem tud konformis lenni ezzel az olcsó harmóniával, lázadó lesz, de a magasabb, az igazán klasszikus harmóniát ő sem éri el. A francia átlagregény az olcsó, a nyárspolgári harmónia kifejeződése. Innen van, hogy Franciaországban minden jó tanuló meg tud írni egy tűrhető regényt, ugyanazzal az örökölt készséggel, amellyel a mi jó tanulóink kérvényeket tudnak szerkeszteni. Innen van, hogy a külföldi számára a francia regények nagy része annyira egyhangú – kellemes olvasmány ugyan, szórakoztat, de magasabb értelemben teljesen érdektelen. Hiányzik belőle az igazán regényszerű, a primitív szenzáció, a csoda.

Földrajzilag is teljesen zárt a francia regény világa: Franciaország és a franciák. Franciákon kívül legfeljebb exóták szerepelnek benne. A francia határokon túl fekvő Európa a franciák számára a világháborúig nem volt a világon.

Ily módon érthető, hogy az új francia regény lázadása elsősorban ez ellen a zártság ellen, ez ellen a magától érthetődőség ellen irányul, vagy tudományosabban megfogalmazva: a francia észkultúra egyoldalúsága ellen.

A lázadás megindítója és vezére *André Gide*. Ő tudatosította, ő fogalmazta meg ennek a lázadásnak a szükségszerűségét és a programját. Ő ébresztette lázadó magára az utána következő írónemzedéket. Eszméit és munkásságát ma már sok tekintetben tegnapinak tekinti a francia irodalmi élet, amelynek mesterségesen gyorsított tempójában gondolatok és könyvek még hamarabb hervadnak el, mint máshol; de sem úttörő mivoltához, sem alkotásának értékéhez nem férhet kétség.

1909-ben a *Nouvelle Revue française*-ben megjelent André Gidenek egy tanulmánya. Ebben gazdaságtörténeti analógiával világítja meg az irodalom fejlődésére vonatkozó elméletét. Ricardo szerint – mondja – az első telepesek a legjobb földeken helyezkednek el, és csak lassankint népesednek be a másod- és harmadrendű terü-

letek. A szerencsések és a józanok az első telepesek által megszállott területet művelik tovább, és nem kockáztatják meg munkájukat a vad vidékeken. A francia világosság-kultúra hívei – mondja – hasonlóképp látják az irodalom fejlődését: szerintük a klasszikusok, az első települők, a legtermékenyebb lelki területeket vették megművelés alá, és az igaz és méltó utódok az ő munkájukat folytatják, megvetéssel fordulva el a bizonytalan és terméketlen vadonoktól.

Gide Ricardóval szemben Carey újabb és megalapozottabb elméletére hivatkozik. Az első telepesek nem a legjobb földeket foglalták el, hanem a legkönnyebben művelhetőket. A fennsíkokat, ahol a termőtalaj ugyan csekély mélységű, de ritkás az ősvegetáció, nem kell sokat irtani, és nem fenyeget az árvízveszedelem. De nem ezek az igazán jó földek. Az igazán jó földek lenn vannak a folyók árvízterületein, buján benőve bozóttal. A telepesek lassankint leszállnak a völgyekbe, kiirtják az őserdőt, kiszárítják a mocsarakat, és meghódítják a mesésen termő alluviális földeket.

A francia irodalom, mondja Gide, elmulasztotta ezt az alászállást. A klasszikusok megművelték a lélek fennsíkjait: a magas gondolatok, magas érzések, nemes szenvedélyek világát – és az utódok ott is maradtak. Ezért a pesszimizmus, ezért érzik, hogy már mindent elmondtak előttük. Pedig még ott vannak a folyóvölgyek, megműveletlenül.

„Ó, árterületek! – kiált fel –, új földek, nehezek és veszedelmesek, de végtelenül termékenyek! Furcsa hatalmatok csak a legmagasabb művészet előtt hajol meg – és belőletek fognak születni, jól tudom, a legcsodálatosabb alkotások. Tudom, hogy ti vártok minket. Mit ér nekem ezentúl a legápoltabb Trianon és a legünnepélyesebb Versailles!"

Az új francia írók megfogadták Gide tanácsát, és „elmentek városukból, családjukból, szobájukból, mindegy, hová, de elmentek." A legésszerűbben (és ez fontos, franciákról lévén szó) úgy csoportosíthatjuk őket, ha megnézzük, ki mit hagyott el, várost-e, családot vagy gondolatot. Ezen az alapon a következő csoportokról lehetne beszélni:

a) Lázadás a racionális lélekábrázolás ellen.
b) Lázadás a racionális világfelfogás ellen.
c) Lázadás a racionális földrajz ellen.
d) Lázadás a racionális világ ellen általában.
e) Lázadás a racionális stílus ellen.

És a legvégére hagyjuk, magányos nagyságában, azt a francia írót, aki nemcsak elindult, hanem el is érkezett valahová, akiben az összes szétszórt tendencia összetalálkozik, aki már nem is lázadás, hanem honfoglalás az új birodalomban, Marcel Proustot.

a) Lázadás a racionális lélektan ellen

André Gide 1902-ben megjelent regénye, *L'Immoraliste* (magyarul *A meztelen* címen jelent meg), már magában foglalta Gide későbbi világnézetét, vitalizmusát, egy „életre eszmélés" történetébe öltöztetve. De formai szempontból ez a regény, valamint következő regénye, a *La Porte étroite*, a régi típusú, cartesianus regény nagyszerű példája.

A regény történetében André Gide a *Les Caves du Vatican* című művével vált döntő jelentőségűvé. Innen lehet számítani a regény újjászületését. A *Les Caves du Vatican* egyébként 1914-ben jelent meg, tehát a regény metamorfózisának kezdete egybeesik az egész világ sarkalatos nagy átalakulásának a kezdetével. (Magyar fordításának címe: *A Vatikán pincéi.*)

A *Les Caves du Vatican* már nem cartesianus regény. Az egyenes vonalvezetést a kusza egymásba bonyolódó meseszálak váltják fel, mint a XVIII. század végén a versailles-i mintára épült kertek egyenes útjait az angol park kanyargós ösvényei. Sorsok haladnak egymás mellett, találkozásukat a vak véletlenség irányítja, és éppen a véletlenszerűségben fejeződik ki az új életérzés, a lázadás a racionális világ „szükségszerűségei" ellen.

De a legfőbb lázadás a racionalista lélektan, a hagyományos francia regény lélekábrázolása ellen irányul. A balzaci és flaubert-i típusú regény legfőbb célja az volt, hogy ésszerűen megmagyarázza az

emberek cselekedeteit. Módszere abból állt, hogy vagy előzőleg lélektanilag előkészítette, szükségszerűvé és érthetővé tette a fordulatot, vagy pedig utólag megindokolta.

De meg lehet-e magyarázni az emberek cselekedeteit? Igen, meg lehet magyarázni belőlük annyit, amennyit meg lehet magyarázni, ami bennük ésszerű: az érdek és a hiúság indítékait, az erotikus életnek azt a felületi és jelentéktelen rétegét, amit általában szerelemnek szoktak nevezni. De abban a motívumtömegben, amely a cselekedetet előidézi, ezek a megmagyarázható rétegek úgy viszonylanak a mélyebb irracionális állaghoz, mint a föld hideg kérge a belső izzó lávatömeghez.

Gide álláspontja a regénybeli lélektannal szemben teljesen negatív. Az emberek cselekedeteit nemcsak hogy nem lehet kielégítően megmagyarázni, hanem vannak olyan cselekedetek is, amelyeket egyáltalán nem lehet megmagyarázni. Cselekedetek, amelyek előtt a racionális lélektan letészi a fegyvert, és ijedtében a homokba rejti jól ápolt fejét. „Raison" nélküli, ok nélküli cselekedetek, bűnök, amelyeket nem lehet a cui prodest elve alapján felderíteni, mert nem szolgálnak semmiféle érdeket, nincsenek a hasznára senkinek. Csodák, a racionális lélektan szempontjából. És itt kezdődik az igazi regény.

Az ilyen lélektani csodát nevezi Gide action gratuite-nek. A *Les Caves du Vatican* középpontjában egy action gratuite áll. A regény hőse a Gide szerint ideális ember, fiatal, szép, és nem ismer semmiféle erkölcsi korlátozást. Ez az ember egyszer utazás közben a vasúti fülkében összekerül egy ellenszenves kis nyárspolgárral. Mikor a nyárspolgár kihajol az ablakon, a fiatalember habozás nélkül kirúgja a robogó vonatból.

Nem lehet tagadni, hogy ez a cselekedet nemcsak a racionális lélektannal ellenkezik, hanem minden valószínűséggel is. „Ilyesmi nem szokott megtörténni", mondja az olvasó kedvetlenül. Különösen nem szokott megtörténni abban a túlzóan mindennapi világban, amelyet a realisztikus regény ábrázol. A valóság világában még esetleg megtörténik, mert a valóság sosem olyan valószínű, mint a realista irodalom. De ha megtörténik, utólag megmagyarázzák,

félremagyarázzák, felfedezik benne a cui prodestet. Mert, amint ismeretes, csodák nincsenek.

Vajon? Az ilyen csodák mint tények, csakugyan nagyon ritkák, de mint lelki realitások... a legmindennapibbak. Aki sosem akarta útitársát kirúgni az ablakon, az vesse rá az első követ. Aki mikor egyedül marad, nem csinál különös grimaszokat a tükör előtt. Az action gratuite mindnyájunkban benne él.

Az action gratuite nem puszta tagadása a régi racionális lélektannak, hanem egyúttal egy új léleklátás kezdete is. Tulajdonképpen minden igazi cselekedetünk action gratuite. Tetteink ésszerűen megközelíthető indítékai mind csak a felületet érintik. Nem ezek hozzák létre a tetteket, hanem mélyebb, magunknak be nem vallott ösztönerők. Az ésszerű indítékok csak igazolják, előzőleg vagy utólag, a tettet, amely nélkülük is bekövetkeznék. Gide egy szélsőséges példán mutatta be a tett születését a lélek megközelíthetetlen káoszából, és azt a fejvesztett megdöbbenést, ahogy az ésszerű emberiség igazi tettre reagál.

Be nem vallott titkok, félelmetes mélységek, őserdők és árterületek, ez az André Gide veszedelmes és lázadó világa. A felszín kertjeinek ápolgatása helyett alászállás a tárnákba, a normális alá, ahol a lélek csodái és szörnyetegei születnek.

A *Les Caves du Vatican*-ban és más fiatalabbkori műveiben Gide még csak általában és sejtetően beszél a titokról, amelyet hordoz, és amely lázadóvá teszi a normák világával szemben. Később színt vall, leleplezi magát. Kiderül, hogy nem titkokról, hanem csak egy titokról van szó, és Gide híveinek nem kis csalódására kiderül az is, hogy ez a titok nem is annyira sötét, mint inkább csúnya. Ez a titok a nem normális szerelem. *Corydon* című traktátusában elméletileg védelmébe vette a férfit férfihoz vonzó erotikát, és *Si le Grain ne meurt* című önéletrajzában leplezetlenül elmondta magáról, amit addig titkolt.

Nem Gide az egyetlen író, akiről tudott dolog, hogy a Venus Uraniának hódolt, hogy előkelően fejezzük ki a tényt. Az irodalomtörténetíró feljegyezheti ezt mint az életrajz egy fontos adatát. Ha pszichológus hajlamú, következtetéseket is vonhat belőle az író mű-

veire vonatkozólag, mint hajdanán Heine, mikor Platen grófot tönkrekritizálta. De általában véve ez az adat nem tartozik az irodalomtörténet anyagához; ha tudjuk, nem árt, ha nem tudjuk, még kevésbé. Örök vita, hogy Michelangelo és Shakespeare vajon csakugyan ennek a szenvedélynek hódoltak-e, amint verseik bizonyítani látszanak – de alkotásukat és jelentőségüket ez a kérdés egyáltalán nem érinti.

Egészen más a helyzet André Gide esetében. Itt a különös szenvedély nem pusztán lelki kuriózum, nem pusztán utólagos magyarázatot nyújthat a regények számára, hanem itt elvi állásfoglalásról van szó. Gide szenvedélye nem önmagáért fontos, műveiben nem az az új, hogy elődeivel ellentétben nem a nőkhöz, hanem a férfiakhoz vonzódik, hanem az, hogy ez a bevallott vonzódás egyúttal lázadás minden ellen. Lázadás a normált társadalom ellen, a francia társas kultúra szép, erotikus hagyományai ellen, lázadás a szerelem ellen, a szerelemnek az ellen a véglegesnek látszó formája ellen, amely évszázadok óta a francia irodalom éltető középpontja volt. Lázadás a franciaság ellen.

Más országban Gide szintvallásának talán nem lett volna olyan jelentősége, mint Franciaországban, ahol az akadémiai választásoktól kezdve az üzleti életig minden a férfi–nő viszonyára van építve, normálva és kiegyensúlyozva, ahol a szerelem nem rejtett intimitás, hanem félig-meddig közügy. Franciaországban akkor a Gide által hirdetett szenvedélyt még úgyszólván csak a külföldet jártak rémtörténeteiből ismerték, és maladie germanique-nak nevezték ugyanazzal az irtózással, ahogy a XVI. században nápolyi betegségnek nevezték a szifiliszt, amelyet mindenütt máshol francia kórnak becéztek. Más országban Gide-et talán agyonhallgatták volna, esetleg becsukták volna, mint fiatalkori barátját, Wilde-et. – Franciaországban az írók ünnepélyesen visszaküldték neki dedikált könyveit, és fellépése irodalomtörténeti forradalmat jelentett.

Gide-től tudta meg a fiatal irodalom, hogy ilyesmi csakugyan van, még Franciaországban is. Hogy vannak szörnyű titkok, amelyekről nem írt drámát Corneille és Racine, jellemek, amelyek nem szerepelnek Molière vígjátékaiban, bűnök, amelyeket nem leplezett le szellemes aforizmában Larochefoucauld vagy kedves állatok meséjében

Lafontaine, de még a romantika sem épített belőlük merész és zengő antitéziseket. Az írók úgy érezték, hogy Gide felfedezte számukra Amerikát vagy az alvilágot. (A kettő egyre megy, az alvilág is a kincsek hazája az antik szemlélet szerint.)

A közvetlen következmény az lett, hogy a görög szerelem affektálása egy időre roppant általános lett fiatal irodalmi körökben; de ez aztán elmúlt, mint minden divat. Később a szerelem eltévelyedése az átlag- és giccsregény elkerülhetetlen kelléke lett Franciaországban, és mint ilyen, ma is nagy népszerűségnek örvend. A közvetett, fontos következmény pedig az volt, hogy Gide szokatlan vallomása nagyon nagy mértékben előrevitte a francia írókat az oldódás, a racionális kötésektől való megszabadulás, az őszinteség és az újszerű lélektan felé vezető úton.

A *Les Caves du Vatican* után Gide egy évtizeden át nem írt teljes regényt, csak kisebb jelentőségű elbeszéléseket, míg végre megjelent a *Les Faux Monnayeurs*. Ebben regényszerű formát ölt szerelmi lázadása, sőt maga a regény forradalma is. Hőse ugyanis regényíró, aki a regény folyamán regényét írja, úgy, amint az új regényírónak írnia kell.

Ez a könyv, a racionális lélektantól már teljesen függetlenült meséjével, vegyes érzést hagy hátra az olvasóban. A *Les Caves du Vatican*-nak még csak egy action gratuite-je volt; a *Faux Monnayeurs*-ben az action gratuite-ek egymásra licitálnak. Fiatalemberek minden ok nélkül pénzt hamisítanak, és forgalomba hozzák, fiatal lányok minden ok nélkül eldobják magukat, szerelmesek gázmérgezést kapnak, és kisfiúk főbe lövik magukat. A végén az ember már semmin sem csodálkozik.

Ez a regény az alapjaiban hazug valahogy. Az egyneműekhez fűző szerelem problémáját Marcel Proust is részletesen tárgyalja nagy művében, amelyből semmiféle emberi érzés analízise nem hiányzik. Proust rámutat a nagy igazságra ebben a problémában: az ilyen embereknek a bűne nem az, hogy a természettel helyezkednek szembe. (Az egész civilizáció szembehelyezkedés a természettel; – különben is, mi a természet?) A bűnük abból áll, hogy a társadalommal helyezkednek szembe. Az egész mai társadalom undorral ítéli el

ezt a szenvedélyt: aki tehát mégis hódol neki, annak a vétke Proust szerint „l'opprobre", a gyalázat, amelyet magára vállal, és amelyben igyekszik otthon érezni magát.

Gide a *Les Faux Monnayeurs*-ben a valóságnak éppen ezt a legfontosabb oldalát sikkasztja el: az ő férfiai úgy élnek, mintha életmódjukat hallgatólag mindenki helyeselné. Elhallgatja, hogy a rájuk nehezedő gyalázat a saját szemükben is bemocskolja, kompromittálja az érzéseiket. Elhallgatja, hogy az ilyen ember nem mer az önmaga szemébe nézni – mert ő is közéjük tartozik, és nem mer az önmaga és a valóság szemébe nézni.

Gide ily módon nemcsak megteremtette az újfajta léleklátást, hanem egyúttal megvonta a határait is. Az új lélekábrázolásnak valahol a *Les Caves du Vatican* és a *Les Faux Monnayeurs* között kell elhelyezkednie, de mindenesetre innen a *Faux Monnayeurs*-ön, közelebb a „normálishoz".

Gide regényeivel sok tekintetben rokonok *Georges Duhamel* művei. Ezek is erősen intellektuális természetűek, és ezek is, áttörve a francia zártság földrajzi korlátait, Dosztojevszkijhez jártak iskolába.

Duhamel orvos és a modern lélektani áramlatok híve. Legsikerültebb regényei az elméletből indulnak ki, utólag igazolnak (vagyis a regény szempontjából: megelevenítenek) egy elgondolt figurát, egy idegorvosi kóresetet, amely azonban a század kórságának, a magányosságnak is tipikus esete.

Ez a figura Salavin, a *Confession de minuit*, a *Journal de Salavin* és a *Deux Hommes* (magyar fordításban: *Két ember*) hőse. Salavin nem mai gyermek a regénytörténetben. Ősei már nagy szerepet játszottak a mondákban, az eposzokban és a régi regényekben is. Salavin a balkezes ember, Parcival óta az örök mesehős. Irodalmi története Parcival előtörténete révén a legködösebb kelta és óperzsa homályokba nyúlik vissza. A pikareszk regények valamennyiének egyik hőse a balkezes ember: az ember, akit becsapnak. A XIX. század a típust halhatatlanná tette, Dosztojevszkij *Félkegyelmű*-jében és Tolsztoj hőseiben.

A Tolsztoj-regények hősei már nemcsak balkezesek, hanem tudják is, hogy azok. Ügyetlenségüket a világ dolgaival szemben –

többé-kevésbé jogosan – annak tulajdonítják, hogy gazdagabb lelki életük nem engedi meg, hogy olcsó és könnyű megoldásokat találjanak, mint az átlagemberek. Így bizonyos elszigetelő belső érték hordozói ők, a hajdani Érzékeny Szív, a szentimentális ember jogutódai.

Duhamel, a hideg tekintetű francia orvos, ugyanabban az embertípusban elsősorban a neuraszténiását látja, kit felfokozott érzékenysége elválaszt az emberektől, magányossága viszont kisebbségi érzéseket vált ki belőle, ez az érzés pedig tragikomikus tettekbe hajszolja, hogy mégis megmutassa a világnak, hogy micsoda érték lakik benne. A lényeges különbség az orosz és a francia regényhős közt: Nyehljudovról, Levinről az író és az olvasó is elhiszi, hogy értékes ember, Salavinről pedig nem.

Az első Salavin-könyv: a *Confession de minuit*, egy action gratuiteet tartalmaz: Salavin egy szép nap, maga sem tudja, miért, megfricskázza a főnökét, mire elbocsátják állásából. Ez természetesen nem a Gide hősének szabad, oktalan élettébolya – ez a Dosztojevszkij szkizofrén alakjainak görcsös, kínos rövidzárlata, a francia okosság hűvös és gunyoros magaslatáról szemlélve. A könyv címe ez lehetne: Egy Dosztojevszkij-alak Franciaországban.

A legkedvesebb Salavin-könyv a *Journal de Salavin*. Salavin belátja, hogy semmihez sincs különösebb tehetsége, mégsem tud lemondani a vágyáról, hogy kiváló ember legyen. Elhatározza, hogy erkölcsileg lesz kiváló, modern, polgári szent lesz. Különféle jó és igazságos cselekedetet hajt végre, amelyek mind igen rosszul sikerülnek, míg végre megfogadja főnöke tanácsát: a jóság és a szeretet nagyon szép dolgok, és nagy örömet okoznak annak, aki gyakorolja őket, de le kell tudni mondani róluk a mások kedvéért.

Jean Cocteau legjobb regénye, a *Les Enfants terribles*, szintén az irracionális lelki erők regénye. Olyan világot rajzol, ahol csak a lélek uralkodik, a külső világtól, az ész- és célszerűség világától függetlenül. Valaha mindnyájan ilyen világban éltünk, és minden cselekedetünk action gratuite volt: gyermekkorunkban. Cocteau regényének hősei véget érni nem akaró, és ezért tragikus gyermekkorban élnek. Lázadásuk az, hogy nem akarnak felnőni, nem akarják alá-

vetni magukat a felnőttvilág racionális lélektanának. A regény alapelgondolása közeli rokona Márai Sándor *Zendülők*-jének, amely a legjobb magyar regények egyike.

A regény hőse tulajdonképpen a szoba: a gyermekkor sötét és rendetlen szobája. Falai áttörhetetlenek a benne élők számára, nem akarnak és nem tudnak belőle kikerülni. A szoba lakóit, egy fiút és egy lányt, minden szerelemnél erősebb testvéri szenvedély fűzi egymáshoz.

A hagyományos lélekrajz szempontjából már az is lázadás, hogy a könyvnek gyermekek a hősei. Mert ezek a „rettenetes gyermekek" nem olyanok, mint akik az életrajzi regények elején szoktak megjelenni, nem olyanok, mint akik később felnőnek, és akikben jóslatszerűen eleve kirajzolódnak a későbbi felnőtt vonásai és végzetei. Nem is idillikus gyermekek, akikben felnőttes szeretettel elgyönyörködik az író és olvasója. Ezek a gyermekek önmagukért gyermekek – gyermek voltuk nem előkészület a felnőttkorra, hanem önértelmű állapot. Nem átmenet valami magasabb rendű felé, hanem magasabbrendűség, ami után csak sivár süllyedés vagy tragikus bukás következhetik. Mert felnőttnek lenni, Cocteau szerint, annyit jelent, mint megalkudni, mint önmagunkat feladni, mint élettartalmunkban nyomorultul összeaszni.

E mögött a koncepció mögött is a vitalizmus áll mint világszemlélet: az élet legfőbb kincse maga az élet, és minthogy a gyermekben több élet van, mint a felnőttben, az ember nem fejlődik, hanem visszafejlődik élete folyamán.

Julien Green, az amerikaiból lett francia, sokkal nyersebb és közvetlenebb hatású eszközökkel oldja fel regényét a racionális lélektan nyűge alól. Green tiszta epikus, sokkal inkább, mint a francia regényírók általában. Nem magyaráz, hanem csak elmesél. Az események pedig, amelyeket elmesél, nem is igen magyarázhatók.

Részben csodálatos, minden racionális világképen kívül álló eseményeket mond el: a *Le Voyageur sur terre*-ben az üldöző Doppelgänger hátborzongató történetét, új könyvében, a *Le Visionnaire*-ben (magyar fordításban: *Az álmodó*) pedig a kétéltű ember örökromantikus sorsát és pusztulását. Ezek a csodák lélektani csodák,

mint ahogy Shakespeare kísértetei lélektani kísértetek. Amint Banquo szellemét csak Macbeth látja, a *Le Voyageur* Doppelgängerje is csak a hőssel találkozik, a *Visionnaire* hőse tudja jól, hogy csak egy élete van, a másik élete beteges tudathasadás. Green kísértetromantikája a racionális lélektan ellen lázad, amely tehetetlenül fordul el embersorsnak és örök misztériumnak ezek elől a határkérdései elől.

Másik két regényében, az *Adrienne Mesurat*-ban (megjelent magyarul is) és a *Leviathan*-ban, éppen ellenkező módszerrel, a legmindennapibb világba vezet: a vidéki kispolgárság monoton és gúzsba kötött birodalmába. A kisvárosi élet szürkeségét hatványra emelt naturalizmussal ábrázolja, kisváros ilyen hátborzongatóan kisvárosias előtte talán sosem volt. Mégsem az a célja, hogy a kisváros életét a valósághoz híven ábrázolja – ezt a feladatot ma már csak magyar regényírók ambicionálják. Green számára a szürke háttér csak kompozíciós mesterfogás, csak arra való, hogy annál rikítóbb, annál idegtépőbb színekkel lángoljon elő a háttérből a rendkívüli szenvedély, a szörnyű irracionális bűnök, Adrienne Mesurat apagyilkossága, a *Leviathan* tömeggyilkossága. A *Leviathan* hősének egyik rémtette vonzza maga után a másikat, az első tettével olyan atmoszférát teremt maga körül, hogy ezentúl minden szörnyűség magától érthetődővé válik.

Ez az atmoszféra: ennek a megteremtése Green legfőbb művészete. Ez az atmoszféra az emberentúli intenzitás levegője. A francia irodalomban nincs még egy író, kinél a levegő ennyire sűrű, ennyire villámokkal feszült, végzettel súlyos volna. Ebben igazán Dosztojevszkijre emlékeztet. Az intenzitás teszi könyveit szörnyűségeik dacára érdekes olvasmánnyá. Akármihez nyúl, akármiről beszél, minden borzalmas, veszélyes, fenyegető. A *Leviathan*-ban egy kisvárosi vendéglőt ír le igen részletesen és pontosan – és az olvasónak az az érzése, hogy a regényalakok a pokol lángoló torkában ebédelnek.

b) Lázadás a racionális világnézet ellen

A franciák hivatalos világnézete a pozitivizmus, az összes negatív oldalaival: józan kételkedés a vallás kérdéseiben, egyházellenes politikai állásfoglalás. Az a világnézet, amely Anatole France és Renan életművében fejeződik ki a legteljesebben és legművészibb módon. A francia nyárspolgár büszke arra, hogy szabadgondolkozó és felvilágosult ember, és vérmérsékletének teljes konzervativizmusával ragaszkodik ahhoz a rögeszméjéhez, hogy ő haladó. A politikai pártok, még azok is, amelyek a legelszántabban védik a nagytőke érdekeit, olyan neveket viselnek, hogy a külföldinek rögtön barikádok jelennek meg a szeme előtt. A népi humor, a testületek énekeskönyvei stb. ma is még olyan naivan istenkáromlók és szentgyalázók, mint a XVIII. században.

Az új szabadság vágya természetesen ezen a téren is igyekszik tágítani a megmerevedett formulákon. Igyekszik jogaiba visszaállítani, vagy legalábbis szabadságot biztosítani az észen túlmenő metafizikai ösztönöknek, a vallásos életnek. Szakítva a Felvilágosodás sokszor oly szűkösen metafizikaellenes elfogultságával, sokan visszatalálnak a katolikum nagyobb távlatú tájaira.

Sőt éppen ez a lázadás, a metafizikai nyugtalanság kifejeződése volt talán az új szabadság első megnyilvánulása a francia irodalomban. A pozitivizmus legfőbb irodalmi harcosának, Zolának a tanítványai idővel rendre megtértek: Bourget, Huysmans és társaik. A világháború előtt az újkatolikus mozgalomnak már oly nagy képviselői voltak, mint Jacques Maritain, a filozófus, Paul Claudel, a drámaíró, Maurras és az Action Française köre. A regényírásban a háború vége óta érződik erősebben az újkatolikus irány.

A számos és nem jelentéktelen újkatolikus regényíró közül azt az egyet emeljük ki, akinek a hatása nem állt meg Franciaország határainál: *François Mauriac*-ot.

Mauriac regényei felújítják a legendákat, a katolikus irodalom legbensőségesebb termékeinek a motívumait, új formákba öltöztetve. Legjobb regényei modern legendák: a *Le Baiser au Lépreux* a modern mártír, a *Le Fleuve en Feu* (magyarul *A tűzfolyam* címen) a mo-

dern megkísértés, a *Le Désert de l'Amour* (magyar címe: *A szerelem sivatagja*) a modern purgatórium gyötrelmeinek a regénye.

Regényei nagyon távol állnak régebbi vallásos írók ártatlan és fehér indulatú regényeitől. Nem a keresztényi erények ideálképeit rajzolják, hanem ellenkezőleg, a bűnös lélek mélységeibe eresztik le az új léleklátás mérőónját. Megmutatják, hogy a középkor irodalmát éltető nagy, morális problémák nem voltak korhoz kötve, hanem egyetemes lelki realitások, megláthatjuk őket a mai életben is, ha levetjük a racionalista szemellenzőket.

Ilyen probléma elsősorban a bűn problémája, vagyis szenvedély és kegyelem harca a lélekben. Regényeinek tengelye a bűntudat. Ez Mauriac legfőbb újítása a francia regényírás területén. Az átlagos francia regény lélekrajza, azt lehetne mondani, egysíkú. Ez Balzac hagyománya. Van egy uralkodó szenvedély, és vele szemben belülről nem harcol semmi, csak a szenvedélynek kell a külvilággal hadakoznia. Mauriac lélekrajza kétsíkú: van egy nagyon erős szenvedély, és vele szemben egy nagyon erős bűntudat. A kettejük marcangoló harca, angyal és ördög párbaja a regény.

Regényeiben a lélektani csodának, az action gratuite-nek különös, katolikus formáival találkozunk. A *Le Fleuve en Feu* hősnője, szenvedélyes és távolról sem ártatlan nő, a regény legvégén, amikor bukását az előzmények alapján biztosra vesszük, az oltár előtt térdelve megközelíthetetlen tisztaságúvá magasztosul; és a férfi – aki eddig száraz és racionális francia szenvedéllyel követte nyomon, lesve az első gyenge pillanatot – most átéli, és megérti azt a titkos erőtartalékot, amely ezt a nőt újra és újra tisztává varázsolta, minden bukás után. Ez is action gratuite, racionálisan meg nem érthető lelki erők működése: ez az action gratuite a kegyelem.

Mauriac eszközeiben és intenzitásában Julien Greennel rokon. Ő is a francia kisváros elfojtottságát veszi hatásos háttérül. Az ő stílusa is az a vihar előtti forró, port felkavaró száraz szél hangulata, amelyben magától értetődő lesz minden tűzvész és áradás. De a számára a kisváros mégsem csak háttér: felfedezi a másik Franciaországot, a nem gall, nem jókedvű, nem könnyelmű, az életet nem élvező, nem pozitivista, zordon Franciaországot, ahol a régi vallási és erkölcsi

tiltások semmit sem vesztettek még erejükből, és ősi hatalmában áll még a két intézmény, amely az ancien régime Franciaországában ezeket a tiltásokat képviselte: az egyház és a család. (*Le Mystère Frontenac,* megjelent magyarul is.)

Mauriac és Green mindketten a kielégületlen szenvedély írói. A franciaságot általában megszoktuk gátlástalannak tartani; a Balzac hagyományán épült francia regény arról számolt be, hogyan tört be egy ember szenvedélye a világba. Mauriac és Green alakjai visszafojtott szenvedélyek mártírjai, ha mártírok, és szörnyetegjei, ha a szenvedély mégis rést talál és előtör. Mind a ketten akkor érik el művészetük legmagasabb szintjét, amikor a kielégületlen szenvedély által megmérgezett élet végtelen sivatagját, az idő lassú és céltalan múlását, az egy pillanatban átélt lelki évszázad eseménytelen borzalmasságát ábrázolják.

c) Lázadás a racionális földrajz ellen

Azt mondják, a francia olyan ember, akinek piros szalag van a gomblyukában, és nem tudja a földrajzot. Azt is mondják, hogy nincs megrendítőbb látvány, mélységesebb elhagyatottság, mint egy francia külföldön. A francia világ teljes zártságához mindenesetre hozzátartozik a földrajzi zártság. Ami nem Franciaország, az a bizonytalan és alsóbbrendű messzeségben van: là-bas, ahogy ők mondják, ha valami külföldi városról van szó. Elhiszik, bár némi kétellyel, hogy „ott lent" is vannak házak és utcák, nők és intézmények – de a mosolyukkal félreérthetetlenül kifejezik, hogy azért az nem igazi ház, és nem igazi nő. Ez talán nem is gőg, nem hasonlít az angol konok és a német kétségbeesett öntudatosságához. Egyszerűen a zárt világkép eredménye. Franciaország határainál megszűnik az a világ, ami számít.

A világháború nagy réseket ütött a francia világkép zártságán. Idegen nyelvű szövetségesek mentették meg Franciaországot a pusztulástól, az angolszász – nem sok rokonszenvvel kísérve – olyan közel jött a franciához, mint még soha. A világháború után az egész

világ Párizsba zarándokolt, hogy újra megtanulja, hogy élni szép. Európa lassankint felkeltette a franciák kíváncsiságát. Az utazó francia ma már nem ritkaság.

A regényirodalom ebben is messze megelőzte a társadalmat. *Valery Larbaud* regénye: *A. O. Barnabooth* a Gide *Les Caves du Vatican*jával kb. egyidőben jelent meg a *Nouvelle Revue francaise* lapjain, közvetlenül a világháború kitörése előtt. Ez is éppolyan merész újítás volt, mint Gide regénye. Mondanivalója a Gide regényével közel rokon: ember, menj el, hagyd el az otthonod, nincs itt maradandó lakásod, nézz szét a világ rejtelmes tájain. Csakhogy Gide az exodust átvitt, lelki értelemben gondolja, Larbaud pedig szóról szóra érti. Nem a lélek ismeretlen tájait énekli, hanem az ismeretlen Európát, amely az expresszvonatok szerelmese előtt felemeli sorompóit, és megnyilatkozik csodálatos sokféleségében, ami magasabbról tekintve mégis egyféleség.

Valery Larbaud a franciaság európai írója, a szó új értelmében. A régebbi francia írók is európaiak voltak, mert európainak lenni körülbelül annyit jelentett, mint franciának lenni. Valery Larbaud annyiban európai, hogy művében az egész Európa benne van. Benne van nemcsak mint földrajz, hanem mint a költő otthona is. Számára megszűntek a franciaság korlátai, egész Európa a hazája, mint egykor a rómaiaknak, akikkel Larbaud annyira tartja a rokonságot.

A határok feltárulása, az ismeretlen szél, amelyet a világ négy sarkából a lélekbe fújnak a régi térképangyalok: ez adja Larbaud könyvének azt a frisseséget, ami a nagy kulturális fordulópontok levegője, amit a quattrocento képein vagy a korai angol drámákban érezni. A. O. Barnabooth utazásával valami elkezdődött, ami az elitben azóta mindegyre növekszik, bár a nyilvánvaló tények az ellenkezőjét mutatják. A világháború és az utána következő béke a határokat még sokkal valóságosabbá tette, mint azelőtt voltak, és a nemzetek fiai a más nemzetek fiaira lángszórózzák mindazt a gyűlöletet, amelyet agyoncivilizált egyéni életükben nem élhetnek ki. És mégis – a határok megnyíltak. Soha az emberek ennyit és ennyien nem utaztak, soha ilyen lázas kíváncsiság nem gyötörte őket, hogy

megismerjék az idegeneket, soha az intellektuális csereforgalom nem volt ilyen arányú.

Az új nacionalizmus mozgatóerői közt bizonyára szerepet játszik az az indokolt félelem is, hogy a nemzeti karakterek közti különbség ma már nem olyan nagy, mint azelőtt volt. A húszas évek Berlinjében a nők lába kicsi lett, mint a párizsiaké, viszont a párizsi nők lába észrevehetően megnagyobbodott. Azt mondják, azóta a német nők megint visszatértek az eredeti teuton méretekhez...

Larbaud újítása a regényhős dandys fölénye is. Barnabooth egészen más ember, mint a naturalista regények átlagos vagy neuraszténiás középpontja. Csakugyan regényhős. Olyan gazdag, hogy az már nem is élvezet, hanem kötelesség. Barnabooth nyugtalan utazásaiban a kötelességét keresi, mert a modern világ gazdagja számára még nincsenek belső törvények, mint hajdan az arisztokrácia számára.

A világháború francia–angol közeledésének az emlékét őrzik *André Maurois* első könyvei, *Les Silences du colonel Bramble, Les Discours du docteur O'Grady*. Maurois félig novella-, félig esszészerű könyveivel felfedezte az angolokat a franciák számára, mint egykor Mme de Staël Németországot. Az angol lélek interpretálását, amelyet sikerrel kezdett el első regényeivel, később angol tárgyú regényes életrajzokkal folytatta; közülük messze kiemelkedik a *La Vie de Disraeli* (magyarul is). Későbbi regényeivel: *Climats* (magyarul: *Két asszony közt*), *Le Cercle de Famille* (magyarul: *Családi kör*) visszatért a francia átlagregény racionális lélekábrázolásához; ezek a regények művészi szempontból sincsenek a jó átlagon felül.

A világháború befejezését közvetlenül követő évek bizonyos előkelő internacionalizmust láttak Európában: az állandóan úton levő diplomaták és katonai megbízottak internacionáléját, ami bizonyos fokig a bécsi kongresszus korszakára emlékeztetett, elegánsan lebegve egy még sokkal inkább összeégett és gyötrődő Európa fölött. Ez a miliő és ezeknek az éveknek a hisztérikus „úgyis minden mindegy" hangulata alakította ki *Paul Morand* íróművészetét. Novellái és regényei variációk egy-egy földrajzi téma fölött, szellemes és mélyre világító aperçuk egy ország sorsáról. A kormossá pusztult Európa

éjszakájában itt-ott valami revesen fénylik: egy mulatóhely vagy lámpa egy haldokló különc felett. Stílusa, mely erősen hatott a kortársakra, szintén ilyen éjszakai csillogás, vibráló, ideges, és a jókedv, könnyedség, elegancia dacára mélyen nyugtalanító és lesújtó.

Regényei kevésbé sikerültek, mint novellái. A stílus és a szellemesség magukban még nem elegendők a regényhez, és Morand-ból hiányzik a többi regényírói tulajdonság. De regényeiben is felcsillan az az elemezhetetlen nyugtalanság, ami elolvasásuk után évek múlva is ott kísért a tudatban: különösen a *Bouddha vivant* történetében (magyarul: *Az élő Buddha* címen), ahol modernbe, sziámiba, amerikaiba áttéve és St. Cloud-ba lokalizálva elmondja Buddha életének örök legendáját, a Lálitavistarát. A többi regényében is átlépi a francia zártságot, azokat a miliőket keresi fel, ahol megszűnnek a nemzeti ellentétek, és a különféle faji temperamentumok találkozása különös groteszk helyzeteket teremt: így a *France-la-Doulce*-ban, mely a filmgyártás nemzetközi területére vezet.

Abban a mértékben, amint Európa érdekelni kezdte a francia írókat és közönségüket, csökkent az érdeklődés az egzotikus vidékek iránt. Az egzotikus regény, amely Bernardin de St. Pierre óta Pierre Lotin és Claude Farrère-en át egészen a háború végéig a francia regény egyik legnépszerűbb területe volt, most mintha teljesen alászállt volna a giccsírók birodalmába. Hacsak nem tekintjük egzotikus regényírónak *André Malraux*-t, akinek a regényei Kínában játszódnak: *Les Conquérants, La Condition humaine* (magyar fordításban: *Hódítók, Emberi sorsok*). De ezekben az egzotikum másodrendű fontosságú. Malraux nem azért törte át a francia zártságot, hogy más, színesebb vidékek életében gyönyörködhessék, hanem hogy szabad játékukban mutathassa be azokat a politikai erőket, amelyek a polgári Franciaországban csak a hamu alatt pislákolnak. Ezért megy a forradalmi Kínába, ahol nacionalizmus és kommunizmus hívei esztendőkön át irtóháborúban keresik az eszmék győzelmét. A politikai szenvedély lelki útjának rajzolásában egyedülálló mester. Más tekintetben szűkös és hideg író, stílusa is túlságosan nyers, hiányzik belőle minden nemesebb értelemben vett lágyság; könyvei nem

úgy olvasódnak, mint egy regény, hanem valahogy hallatszanak az ember fülébe, rekedten és fárasztóan, mint távoli gépfegyverek.

Blaise Cendrars a legszélsőségesebb képviselője annak a vitalisztikus lendületnek, amely a francia regényírókat a veszedelmes élet, idegen, egzotikus, sőt még az egzotikumnál is távolibb országok felé hajtja. Regényei tengeren járó szenvedélyek történetei. (*Le Plan de l'Aiguille, L'Or* stk.) Európa-fáradtsága már nem lel enyhülést a tropikus vidékek színpompájában, a tenger magányossága és a sarkvidék halálos monumentalitása vonzzák képzeletét. De ugyanakkor mesteri megszólaltatója annak a veszedelemnek, amely a világjáróra, különösen a franciára leselkedik, ha jéghegyek és viharok közül meg is menekül: ha kikerül mindennapi világának a fegyelme alól, akkor könnyen elveszti azt az erőt, amely lelkét addig összetartotta, és belsőleg széthull, a szkizofrénia tehetetlen révetegségébe merül el.

Utoljára említjük a franciául író balkánit, *Panait Istrati*-t. Regényeiben (*Kyra Kyralina*, magyarul is megjelent, *Les Chardons de Baragan* stb.) felfedezte a franciák és általában Európa számára a közeli egzotikumot, a Balkánt. Ő is, mint sok új író, csavargó volt, és a csavargókról szeretett írni. Az új az, hogy csavargói olyan földrajzi és egyúttal lelki tájakon csavarognak, ahol előttük író még nem járt. A balkáni szegénység csaknem emberalatti sorsa és évszázadok óta tűrő melankóliája szólal meg Panaït Istrati könyveiben. Meseszövő képzelete nem európaian gazdag, alaphangulata nem európaian bánatos. Míg a többiek csak keresik a messze és más világot, az ő könyveiből a más világ beszél. Őt lehet tekinteni a nyugati nyelvek legegzotikusabb írójának. Francia sikere is annak a bizonyítéka, hogy rések nyíltak a francia zártság falain.

d) Lázadás a racionális világ ellen

Az eddigieknél inkább átvitt értelemben érvényesült az a csodához való visszatérés, amiben az új regény legfőbb ismertetőjegyét látjuk. Beszéltünk olyan írókról, akiknek a regényeiben a csoda mint lélektani jelenség, mint action gratuite, jelent meg; beszéltünk olyanokról, akiknek a világnézete posztulálta a teológiai értelemben vett csodát, a kegyelmet; beszéltünk olyanokról, akiknél a csoda földrajzi formát öltött, mint felfedezés jelentkezett. A francia irodalomban ritka az olyan író, aki a csodát egyszerűen mint csodát írja meg. Az eddig tárgyalt írók regénytárgya ugyanaz volt, mint a realista íróké: „a valóságos élet" – csakhogy nem realista szemmel nézték, hanem gazdagabb és sejtelmesebb távlatú magaslati pontokról. Most következnek azok az írók, akik nem a valóságról írnak, hanem a csodálatos világról.

Elsősorban egy előfutárról, úttörőről kell megint szólni. *Alain-Fournier* 1914-ben elesett a világháborúban. Regénye, a *Grand Meaulnes*, a *Les Caves du Vatican* és a *Barnabooth* kortársa, és mint azok, nemcsak saját szépségéről, hanem a következő nemzedékre tett hatásáról is nevezetes.

Témája örök mesetéma; belső tartalma éppoly gazdag, mint az emberiség örök meséjéé, de talán a többinél is sejtelmesebb. *Az élet álom*, ezen a címen írta meg a XV. században Giovanni de Prato, olasz novellaíró, és a XVII.-ben Calderón, a nagy spanyol drámaíró, hogy csak a két legszebb irodalmi felbukkanását említsük meg.

Egy fiú séta közben egy kastélyba téved, ahol egy érthetetlen ünnepségen vesz részt, és szerelmes lesz egy ismeretlen lányba. Azután szekéren hazaviszik, a szekéren elalszik, és nem tudja, merre jártak. Éveken át keresi, keresi az elveszített utat, a kastélyba, a mesébe visszavezető utat. Később meg is találja, mindenféle regényes kaland következik, de a mi szempontunkból ez már nem fontos. Csak a regény eleje, ez a nagy novum a francia irodalomban.

Csodálatos, gyermek lakta kastély az erdő közepén, ismeretlen lány, elveszített út, örök nosztalgia: a német nagyromantika világa

ez, Novalis és Tieck világa, a Kék Virág, a Mondbeglänzte Zaubernacht világa, francia lélektájba átjátszva.

A német romantikában ködös és bizonytalan maradt az a világkép, amely objektivációba kívánkozott. Nem tudott formává lenni, nem tudott mesélhető mesévé alakulni. A német nagyromantikának csak egy igazi regénye van, és az is aránylag kis igényű regény, Eichendorff *Taugenichts*-könyve. Novalis *Ofterdingen*-je töredék maradt, és valahogy a német romantika végtelenbe vesző célkitűzéséből következett, hogy csak töredékekben tudták magukat kifejezni. Míg végre száz év múlva eljött egy francia, és megírta azt a regényt, amelyről Jena és Heidelberg álmodoztak. (Ez a francia azután német fegyvertől esett el.)

Mi volt ez a romantikus cél? „Eljön még az idő – írja Novalis –, amikor ébren fogunk álmodni, és álmunkban ébren leszünk." Céljuk az volt, hogy újra egyesítsék a lélek tudatos és öntudatlan síkjait, amelyek modern civilizációnkban tragikusan elszakadtak egymástól. Meg akarták szüntetni azt a nagy hasadást, amelyet szimbolikus formában a Doppelgänger-mesével (E. T. A. Hoffmann) vagy Peter Schlemihl eladott árnyékával fejeztek ki. Az öntudatlan lelki élményeket a tudat világosságára akarták hozni, a tudatosakat pedig az öntudatlan világ gazdagabb ízeivel áthatni. Ebben a nem egészen tudatosodott célkitűzésben volt valami emberfölötti, valami démoni. A romantikus mozgalom össze is omlott. Vagyis inkább megtörtént vele a legrosszabb, ami egy mozgalommal történhet: túlságos diadalt aratott. Ami felszínes és esetleges volt benne, azt mindenki eltanulta, egy hamis és olcsó romantika született, a XIX. század átlagirodalma – és közben az igazi nagy szándékokat elfelejtették.

A nagy romantikusok valóság helyett egy magasabb valóságot kerestek, álom és ébrenlét határán, valóságot, amely a mindennaphoz úgy aránylik, mint a plátói idea a dologhoz. A hamis romantika a valóság helyére egyszerűen a hazugságot állította, a felpuffasztott érzelgés és az értelemmentes dekoráció világát. A realizmus azután nagyarányú reakció volt ez ellen a hamis romantika ellen. Az írók becsületből visszatértek a hétköznapi valósághoz – ennek ábrázolása

közben sokkal kevesebb esélye van a szélhámosoknak, mert ezt a valóságot mindenki ellenőrizheti.

A nagyromantikus célkitűzések pedig száz évig aludták csipkerózsa-álmukat. Az új regény, amelynek Alain-Fournier volt az előfutárja (azért beszélünk vele kapcsolatban ilyen részletesen az ősökről, a német romantikusokról), úgy látszik, fel akarja ébreszteni Csipkerózsát, fel akarja lebbenteni a saisi istennő fátyolát. Az angol és amerikai irodalomban a nagy romantika szándéka még erősebben megnyilatkozik.

A *Grand Meaulnes* kísérlet, és végeredményben ez is csak töredék valahogy, mert az emlékezetben csak az eleje marad meg: a kastély és az átstilizált, álmokkal és vágyakkal átszőtt iskolaélet, amelyből a Nagy Meaulnes végre felkerekedik, hogy megkeresse az elveszített utat. A regény témája a nosztalgia és irodalomtörténeti hatása is a nosztalgia: egy másik irodalom után, amely a Nagy Meaulnes, a nagyromantika elveszített útját újra megtalálja és teljessé teszi.

A német romantika azután egy mesterember specialistát is talált a francia írók közt: *Pierre Mac Orlan*-t. Regényei és novellái (*La Bête Conquérante, Le Chant de l'équipage, Malice, La Cavalière Elsa* stb.) ugyan az irodalom és ponyva határán állnak, de meg kell említeni őket, mert a mi értelmünkben lázadó írások, mélységesen eltávolodnak a valóságtól a mese és a monda felé, és a német romantika útját igyekeznek folytatni. Ami jó bennük, az mind német reminiszcencia: viszontlátjuk bennük Peter Schlemihlt, a Repülő Hollandit, és a kísértethajónak számos változatát.

Jean Giono lázadása a racionális világkép ellen külsőleg független a német romantikától, de Alain-Fournier-val mégis közeli rokon, és benne is olyan művészi szándék dolgozik, ami Novalisnak nagyon kedves lett volna. Giono parasztíró. De parasztja, földje egészen más, mint amit a világ többi, nagyszámú parasztregénye ír le. Giono faluja a csoda faluja, és emberei, ha szabad azt mondani, atmoszferikus parasztok. Nincs bennük semmi kisgazda-nagyszerűség, semmi istállószag és marokba köpés. Provence-i falvai nem kevésbé egzotikus vidéken fekszenek, mint Alain-Fournier elveszített kastélya.

Legjobb regénye a *Colline*. Egy hegyi falut mindenféle elemi csa-

pás ér: szárazság, víz, tűz. A falu már-már a pusztulás szélén áll. A lakosok rájönnek, hogy a falu legöregebb parasztja, híres gonosz ember, hozza mind a rosszat a fejükre. A fejükre hozza, arról nem esik szó, hogy mi módon – gonoszsága nyilván átmegy a természetbe. Elhatározzák, hogy az öreg parasztot megölik. A tett végrehajtását vejére bízzák, minthogy mégis őhozzá áll a legközelebb. A férfi meg is fojtja az öreget, mire minden jóra fordul.

A meséből is nyilvánvaló, hogy Giono is sejtelmes utakat keres a másik valóság felé, amely a mindennapi valóság mögött van. A falut és népét azért választja tárgyul, mert az, ősi hiedelmei és foglalkozása révén, közelebb van ahhoz a másik valósághoz, amelyről a civilizált ember oly keveset tud. Semmi más nem is érdekli őt a falu népében, mint ez az ősi kapcsolat. Semmi részletrealizmusba nem bocsátkozik, és azt sem bánja, ha alakjai valószínűtlenek, tündérmeseszerűek maradnak. Annál nagyobb gonddal jegyzi fel azokat a titokzatos jeladásokat, amelyeket emberei egy másik realitásból nyernek. Legtöbb alakjának valami különös megérző képessége van: az egyik messzebbre hall, mint minden más ember, a másik személy szerint ismeri a halakat, a harmadiknak minden szarvasmarha engedelmeskedik.

Giono könyveit *(Colline, Regain, Le Chant du Monde)* egy újfajta titokzatosság hatja át. Nem a „thrillerek", az izgalmas könyvek titokzatossága, melyekben minden sürget a vég felé, ahol minden kiderül; nem is a Dosztojevszkij lelki titokzatossága. Ezek a titkok sohasem derülnek ki, Giono nem is beszél róluk, az olvasó a stílus atmoszférájával együtt leheli be őket. Ezek a titkok, a föld, az erdők, a vizek titkai, és az embereknek azok a titkai, amelyek a földdel és a vizekkel rokonok. Ezekről a titkokról eddig csak a lírai költők és a népmesék tudtak beszélni, az újabb regény erre a birodalomra is kiterjeszkedik. Gionón kívül a nagy angol írók, Lawrence és J. C. Powys.

e) Lázadás a racionális stílus ellen

Most olyan írók következnek, akiknél a csoda legfeljebb stiláris jelenség. Olyanok, akik nem lázadnak a racionális világ ellen, sem lélekben, sem hitben, sem látásban, sőt mint Jules Romains, még az elődöknél is racionalistábbak. Az ő lázadásuk a stílus, a regénytechnika lázadása, a forma lázadása; és minthogy a művészetben a forma a lényeg, az ő tettük nem kevésbé fontos a regény-szabadságharc krónikása számára. Az új romantika a stílusukban van, ezért talán stílusromantikusoknak is nevezhetjük őket a mindinkább általánossá váló Horváth János-féle szakkifejezéssel.

A francia stílusromantika egészen más, mint a magyar vagy a német. A francia nyelv nem tűr meg új szóképzéseket és egyéni szórendet, ami máshol a stílusromantika legfőbb eszköze. A francia nyelvvel nem lehet játszani. Mindennek megvan benne a századok által megszabott rendje, és ha francia író azon változtatni akarna, megszűnne francia és megszűnne író lenni. Itt a romantikus játék vagy abból áll, hogy megváltoztatják a regény belső stílusát, technikáját, dialektikáját, mint Giraudoux és Jules Romains, vagy pedig kibővítik a nyelvhatárt, nem irodalmi nyelvtömböket olvasztanak fel, mint hajdan Victor Hugo és hívei, napjainkban Céline és Montherlant.

A legfontosabb mindenesetre *Jean Giraudoux*. Stílusromantikáját talán avval lehetne jellemezni, hogy merész játékkal a regény mellékes és eszközi mozzanatait tette a regény céljává és viszont a lényeget eszközi jelentőségűvé. Más regényíró is élt a hasonlattal mint szemléltető eszközzel: Giraudoux számára a hasonlat fontosabb, mint az, amit szemléltet vele. Más regényíró is élt a felsorolás stíluseszközével, aminek Flaubert volt a legnagyobb mestere: Giraudouxnál a felsorolás öncélúvá lesz, szinte csak arra való a regény, hogy alkalmat adjon zseniális hasonlatok és felsorolások egymásba fűzésére, mint ahogy az operaszöveg csak ürügy a zeneszerző számára.

Egyik regényében, a *Susanne et le Pacifique*-ben, egy fiatal francia lány egy óceániai szigetre vetődik, miután a hajónak minden utasa és tengerésze a vízbe fulladt, hogy egy-egy kecses és gavalléros

gesztussal megmentse Susanne életét. Susanne a szigeten Robinson-életre rendezkedik be: a madarak tollából különböző színekkel béleli ki a barlangokat, hogy megfeleljenek változó hangulatainak, a kagylókból pedig különböző színű púdereket készít. Rajta kívül csak madarak élnek a szigeten. Főképp papagájok, amelyek még sosem láttak embert, és így csak egymást tudják utánozni. Susanne megtanítja őket franciául. Később átúszik egy másik szigetre, ahol előtte egy másik, egy férfi-Robinson élt. A másik Robinson hátrahagyta emlékiratait. Ezekből tudja meg Susanne, hogy a Robinsonok közt is vannak stréberek: a másik Robinson kínos lelkiismeretességgel teljesítette robinsoni hivatását, malmot épített, cipőt tisztított, és általában szörnyű fáradsággal sikerült úgy berendezkednie, mintha Európában élne, holott a jóságos tropikus természet gondoskodott volna róla anélkül is, hogy dolgozott volna.

Giraudoux úgy aránylik a racionális regényírókhoz, mint Susanne a stréber Robinsonhoz. Hagyja, hogy a jóságos tropikus természet gondoskodjék róla: a szellemesség és a játékos képzelet.

Játékossága és ironikus fölénye különösen ott érezhető, ahol a regényíró általában a legnagyobb erőfeszítést szokta kifejteni: a lélekábrázolás területén. Giraudoux pszichológiája sokszor olyan, mintha a pszichológiai regény paródiája volna. Lélekábrázoló felsorolásai mindig egy nagyszerű és találó megfigyelésből indulnak ki, de addig variálja és színezi az ötletet, amíg már csak játékká válik, és az ember végül is érzi, hogy tulajdonképpen minden pszichológia csak játék – Giraudoux bevallja, míg más úgy tesz, mintha komolyan venné. Ez is szabadságharc, harc a túlságos pszichologizmus, a regényírói nagyképűség ellen.

Aki hasonlatokban és ötletekben gondolkozik, és különösen ha olyan kifogyhatatlan a hasonlatokban és ötletekben, mint Giraudoux, természetesen bőbeszédű lesz. A modern regényt általában nem jellemzi a szűkszavúság. Giraudoux-ból teljesen hiányzik a cartesianus vonalvezetés; az olvasót abba az illúzióba tudja ejteni, mintha az író sem tudná, hová indulnak mondatainak szövevényes útjai, rábízza magát a jóságos tropikus természetre. Stílusának alapja a

meglazítás: nemcsak a kompozíciót lazította meg, hanem az egyes mondatok struktúráját is.

A stílus meglazítása nagy lehetőségeket rejt magában, és Giraudoux-val is megtörténik az a csoda, ami szellemi őseinek, Sterne-nek és Jean Paulnak a regényeit felejthetetlenekké teszi. A meglazult mondatok közé váratlanul beáramlik valami más, valami, amit a cartesianus regény nem ismer, valami tengerzúgás a kimondhatatlan dolgok tengere felől. Az olvasó leteszi a könyvet, mert olyan dolgot idéz az fel benne, ami minden olvasmánynál érdekesebb.

Giraudoux költő a regényeiben. Lírája talán jobban megfelel a mai embernek, mint a versben megnyilvánuló líra. Költőisége nemcsak abból áll, hogy a világ közös nagy szomorúságát sejtető távlatokat nyitja meg, mint a lirikusok. Költői valahogy abban az értelemben is, ahogy a *Szentivánéji álom* vagy Watteau képei költőiek. Valami életfölötti báj van a könyveiben, és ez az, amiben olyan egyedülálló a modern regényírók közt. Regényeiben az élet szép, könnyű, gondtalan, szereplői mindig gazdagok, egészségesek, fiatalok, naivan nagylelkűek és áldozatosak. A melankólia, amely ezeket a könyveket mégis átlengi, a szép dolgok szomorúsága, a porcelán törékenysége.

Ebben a bájban, és egyébként is, Giraudoux Francis Jammes-nak és az impresszionista nemzedéknek a folytatója és beteljesítője. A dolgokat teljesen szűz szemmel akarja látni, úgy akar írni, mintha előtte még senki sem írt volna szerelemről, Párizsról és szigetről. Írásainak csillogása különösen összetett: van bennük valami naiv hangulat, hiszen mindenről úgy beszél, mintha az a dolog akkor jött volna a világra, és ugyanakkor valami rafinált, elméleti is, hiszen érezzük módszere mögött Bergson egész filozófiáját, az egyedül üdvözítő intuíció nehéz kötelességét, a szörnyű tilalmat, hogy nem szabad semmi olyant leírnia, amit már előtte leírtak, semmi „cliché"-t, semmit, ami gépies meggondolásból fakad, és nem közvetlenül adódik.

Tartalmi szempontból Giraudoux művészetének a legfeltűnőbb vonása hazaszeretete. „Hazaszeretet" nem az általában használatos fegyverkező értelemben – az a fajta hazaszeretet nemigen inspirál

nagy írókat –, hanem annak a régi patriotizmusnak az értelmében, ami pl. Arany János föld- és népszeretete volt. A modern regényben ő állít emléket annak a mély megrendülésnek, amit a franciából a franciaság tudata kivált. Nem nemzeti büszkeség ez, hiszen sokszor az vonzza a franciasághoz, ami gyengeség benne (pl. a *Siegfried et le Limousin*-ben, szembeállítva a németséggel). Hanem inkább annak a felismerése, hogy az embert éppen a művészi szempontból legfontosabb rétegei, gyermekkori emlékei, eszmetársításának a megváltozhatatlan iránya, röghöz kötik, egy föld fiává teszik, és ez az oda-kapcsoltság ember voltunk legmélyebb, leggazdagabb tartalmai közé tartozik. Talán úgy lehetne megfogalmazni: az embernek nem is a lelke, hanem a teste szereti ezt a földet, amelyből vétetett.

Ha lehet Giraudoux regényeivel kapcsolatban problémákról beszélni, azok a hazaszeretet körül helyezkednek el: a francia–német szembenállás a *Siegfried et le Limousin*-ben, a hazaelhagyás a *Jérôme Bardini*-ben, amely mintegy a francia földrajzi lázadás végső következményeit és egyben kritikáját adja. *Bellá*-ban és *Eglantine*-ben a francia nő milyenségét keresi, a *Combat avec l'Ange* a francia politika költői körvonalait. (Magyar fordításának címe: *Harc az angyallal.*)

Jules Romains stílusromantikája ellenkező természetű. Világossága, precizitása, lényének racionalizmusa miatt klasszikusnak is szokták őt tekinteni, de végeredményben csak terminológiai vita volna ezen elmélkedni: ma klasszikusnak lenni ugyanolyan romantikus dolog, mint romantikusnak lenni.

Jules Romains a mai francia irodalom legszándékosabb írója. (Nem mondjuk, hogy a leg-„tudatosabb", mert nézetünk szerint minden jó író teljesen tisztában van vele, hogy mit ír – ösztönösen csak a dilettánsok dolgoznak.) Előbb elméletileg kiterveli regényének a technikáját, és azután lát csak hozzá a megvalósításához. Minden eddigi írása kísérletjellegű volt. Amíg nagy regénysorozatához eljutott, számos -izmust alapított meg és hagyott a háta mögött. Regénysorozata, a *Les Hommes de Bonne Volonté* is egy nagyszabású elméleti elgondolás alapján készül.

Olyan regényt akar írni, amely a háború előtti Franciaország tel-

jes képét adja. Ez a szándék természetesen nem újszerű. Balzac és Zola is Franciaország keresztmetszetét adták egy bizonyos történelmi pillanatban. Proust nagy könyve is ilyesmi, hasonló terven dolgozik napjainkban Romain Rolland, Roger Martin du Gard és legújabb könyveivel, a *Les Pasquiers*-sorozattal Georges Duhamel is, hogy csak a francia példánál maradjunk, ahol a regénysorozatnak mindenesetre a legerősebb hagyományai vannak. A francia regénysorozatok létrejöttének kiadástechnikai okai is vannak: a francia kiadó, számolva a franciák takarékosságával és óvatosságával, nem szeret nagyon vastag vagy több kötetes művet kiadni, hanem önálló művekből összetevődő sorozatban hozza ki azt, ami más országban csak egy hosszú regény lenne.

Jules Romains újítása nem a tárgy, hanem a módszer. Aki egy kor keresztmetszetét akarja adni, annak szerepeltetnie kell egyéneket, akik a legkülönbözőbb társadalmi osztályokhoz tartoznak. Épp ezért mérhetetlen nehézségekbe ütközik, hogy alakjait összehozza *egy* regény cselekményébe. Balzac és Zola kitértek a probléma elől, külön-külön regényt szentelnek minden egyes miliőnek, a regényeket egymás közt nem tartotta össze más, mint (Zolánál) egy család féltudományos és bizonytalan fikciója. Aki egy regényben akar mindenkit szerepeltetni, a legkomikusabb erőfeszítésekre kényszerül.

Márpedig Jules Romains *egy* regényt akar írni, mert egy magasabb egységet akar kifejezni, a kor realitását. Technikai újítása, mellyel a nehézségeket megoldja, negatívum. Alakjai ugyanabban a regényben szerepelnek, de nincs egymáshoz semmi közük. Elkezdi mesélni egyik alakjának történetét, azután abbahagyja, hogy esetleg csak három kötettel később folytassa, és belekezd egy másik alak történetébe. Ily mód a regényben vagy egy tucat regény fut egymás mellett párhuzamosan anélkül, hogy találkoznának.

És mégis összefüggnek egymással ezek a részregények, mégpedig a legmetafizikaibb módon, ahogy embersorsok egymással összefügghetnek: ti. az egyidejűség erejénél fogva. Az egyidejűség Jules Romains regényeiben nem határozatlan „korszakot" jelent, mint pl. a *Comédie humaine*-ben, hanem határozott, körülzárt időt, pl. egy napot. A sorozat első regénye egy nap alatt játszódik le, Párizs kü-

lönböző pontjain. A kompozíció az időegységen épül fel. Minden egyes kötet arról számol be, hogy egy bizonyos időpontban mi történik különböző egymástól független emberekkel. Úgy halad előre, mint a sakkozó, aki szimultán partit játszik, el-elhagyja figuráit, és megint visszatér hozzájuk.

A regényszerű érdekességet a részregények érdekességén kívül a módszer által adódó kaleidoszkópos változatosság is biztosítja. Mikor már beleéltük magunkat, mondjuk, egy Ecole Normale-növendék gúnyosan intellektuális észjárásába, hirtelen egy demi-monde gondjainak a kellős közepén találjuk magunkat.

De a könyv részleteiben is érdekes, a szó régi értelmében. Jules Romains már túl van azon, hogy a kor keresztmetszetét átlagemberekben és átlagsorsokban kell bemutatni. Tisztában van vele, hogy az „átlagember" a regényben csak pozitivista-természettudományos fikció – hiszen ha jól megnézzük, belülről mindenki különös és egy kicsit bolond. Épp ezért nem kerüli el a regényszerű, kalandos bonyodalmakat, teret enged erotikus komplikációknak, sőt a detektívromantikának is. Hiszen ilyesmi is van az életben. A totalitás írójának semmiféle törvény nem parancsolja, hogy csak a totalitás unalmas oldalairól szabad beszélnie.

Könyvei mégis elsősorban intellektuális emberekről szólnak, és legfőbb vonzóerejük a szerző intelligenciája. Jules Romains nagyon okos író, és ezt nem is titkolja el, nem teszi magát a szürkeség zárójelébe, mint ahogy naturalista elődjei igyekeztek. Magyarázó ötletei, iróniája, gyors humora minden részletét átcsillogja ennek a hatalmas és minden kötetével érdekesebbé váló könyvnek.

Stílusromantikus *Louis-Ferdinand Céline* is, egyetlen eddigi regényében, a *Voyage au bout de la Nuit*-ben. (Magyar fordításának címe: *Utazás az éjszaka mélyére.*)

Az első, ami ebben a regényben feltűnik, a nyelv újsága. Céline regényes önéletrajzát következetesen és eleitől végig a párizsi nép nyelvén írta meg. Felhasználta az argot kifejezésteljességét, konkrétságát és nehezen meghatározható belső ocsmányságát (amiben minden nagyváros nyelvével rokon), hogy olyan stílushangulatot hozzon

létre, amilyent a francia irodalmi nyelv kitisztult színtelenségével nem érhetett volna el.

Ez a nyelvi sajátosság, ez a stílusromantika egyúttal a világkép, az életérzés sajátosságát és romantikáját is kifejezi. Először is: Céline nem azokról az emberekről ír, akik az irodalmi franciát beszélik, hanem azokról, akik argot-t beszélnek. Könyve a szegény emberek regénye; ez ma megint újság, mert az új stílusú francia regényírók reakciója a naturalisták szegénykultusza ellen oly erős, hogy mindenki gazdag emberekről ír. Céline látszólag a naturalistákhoz közeledik – de valójában az ő világa nem kevésbé stilizált, mint Alain-Fournier és Giono mítoszba és Giraudoux szellemi balettbe vesző világa. Csakhogy ő az ellenkező irányban stilizál. Céline a csúnyaság romantikusa.

Embereiből gondosan kiirt minden nemesebb indulatot. Alakjainak mozgatói még csak nem is az „alacsony ösztönök", amelyek miatt a naturalista írók annyi erkölcsös megrovásban részesültek, hanem a teljesen értelmetlen életek sivár nyugtalansága. Ez az alapérzés: céltalanság, amelyben nyoma sincs már a fin-du-siècle nemesen szenvelgő életuntságának, kiábrándultságának. Ez már az űr, a nyitott sír, a semmi.

Amihez nyúl, azt rögtön csúnyává tudja változtatni, oly biztos művészettel, mint ahogy a nagy klasszikusok átnemesítik az életet. Az angol kórusgörlök együgyű kis dalt énekelnek a szerelem szomorúságáról: Céline átéli, hogy nemcsak a szerelem a baj, a szerelem csak ürügy, amelyen keresztül a világ elviselhetetlen sok baja keres kifejezést – és rosszul lesz az undortól. Felmegy a Montmartre csúcsára, ahonnan évente ezer meg ezer idegen gyönyörködik a világ fővárosában, és mit érez? Az ember szeretné megkeresni a házat, ahol lakik – mondja –, de minden olyan ronda, hogy az ember abbahagyja a keresést.

Stílusromantikus és nyelvbővítő *Henri de Montherlant* is *Les Célibataires* című regényében. Ő az intellektuális francia ember tolvajnyelvét viszi bele az irodalomba, és az életérzés, amelynek a kifejezésére törekszik, Céline életérzésének az ellenkezője: gazdagságot,

színességet, erőt és heroizmust fejez ki sokárnyalatú nyelve, az életnek azt a merészségét, amelyhez regényének degenerált hősei nem tudnak eljutni, és amelynek a hiánya miatt tönkremennek.

f) Marcel Proust

A regényirodalom megújulásának, a francia regénylázadásnak minden szála ebben az egy névben fut össze. A betegében, aki nem érte meg regényének teljes megjelenését, és a halottak közönyével nézi, hogyan diadalmaskodik műve a világ fölött.

Proust gazdag ember volt, előkelő semmittevő; meghívások és társadalmi pletykák töltötték be az életét. Utolsó éveiben szív- és idegbaja remetévé tette. Lefüggönyözött és parafával burkolt szobában, a világot teljesen kizárva élte napjait, holott addig mindene a világ volt, le monde, a szó francia, elegáns társadalmi értelmében. Ezekben az években írta meg regényét, az *A la recherche du temps perdu*-t. Az utolsó pillanatig dolgozott rajta, mondják, még közvetlenül a halála előtt is magához kérte a kéziratot, mert javítani akart valamit az agónia leírásán. Így sem tudta teljesen átjavítani, és a mű nyers, de talán természetének annál megfelelőbb fogalmazásban került kötetenként a nyilvánosság elé, az első kötet még 1913-ban, a többi 1923 és 1927 között.

A la recherche du temps perdu, az elveszített idő keresése. A cím többek közt azt jelenti, hogy a könyv önéletrajz. De ennél sokkal többet is jelent. Megcsendül benne az alapmotívum, az elveszített idő, az idő...

Minden regény témája az idő: egy bizonyos időtartam, amelyet a regényben elmondott események töltenek ki, hoznak ritmusba, teszik emberi értelemben vett, átélhető idővé, minthogy az idő a változások egymásutánja. Regény és idő elválaszthatatlanok egymástól, mindkettő nyersanyaga a történés. Azért a regény felépítésének filozófiai problémája mindig az, hogy hogyan bánik a regényíró az idővel. A regény történetében minden nagy fordulatnak szükségképpen az időfogalom megváltoztatásához kell vezetnie és viszont.

A hagyományos regény a hagyományos időfelfogáson alapul. Percek követnek perceket és évek éveket, egy perc pontosan egy percig tart, és egy év egy évig. Ez az az időtartam, amelyet gépiesen jelez az óra és a kalendárium. Bergson mutatott arra rá, hogy a valóságos tartam, az idő, amelyet a lélek valóságában élünk át, egészen más. A valóságos tartamot az élménytartalom határozza meg. Vannak napok, amelyek oly eseménytelenek, hogy valóságos tartamuk semmi. Azonkívül a valóságos idő nem mindig követi a kronológiai sorrendet. Vannak pillanatok, amelyek később történnek meg a lélekben, mint az óra szerint utánuk következő pillanat.

Ennek az időfogalomnak, a bergsoni durée réelle-nek az alapján áll Proust. Könyvében pillanatokig tartó események és helyzetek leírása olykor száz oldalt foglal el, míg máskor éveket elintéz egy mondatban. Nem a mechanisztikus időt regisztrálja, és nem azt keresi, hanem a valóságos időt.

A valóságos idő Proust szerint kívül is esik a köznapi értelemben vett realitáson. Ez az idő csak a lélekben van. Pontosabban: az emlékezetben. Az emlékezet a tulajdonképpeni élet. Önmagában semmi sem szép, nem is csúnya. Csak a lélekben lesz valamilyenné, azáltal, hogy emlékeztet valamire. Egyik főszereplője, Swann, azért szereti szenvedélyesen a feleségét, mert egy Botticelli-képre emlékezteti. Mikor az elbeszélő nagyanyja, akit nagyon szeret, meghal, nem tud igazán szomorú lenni – csak évek múlva, mikor az emlékezet felidézi előtte nagyanyja alakját, sírja el igazi könnyeit.

Ez az emlékezet, amelyről Proust beszél, nem az a gépies, gondolati visszaemlékezés, amely mindenkinek mindig a rendelkezésére áll, és az amúgy is halvány valóságnak még halványabb mását reprodukálja. Van egy másik önkéntelen visszaemlékezés, és erről beszél Proust.

Ez a fajta emlékezés az akaratunktól teljesen függetlenül, váratlanul szokott rátörni az emberre. Talán a tárgyakba van belebűvölve, gondolja Proust, mint a régi mondák szellemei, és mi szabadítjuk ki őket a tárgyakból. Elmondja, hogy egyszer az idézte fel benne ezt az áradó emlékezést, hogy megkóstolt egy bizonyos süteményt, amilyent gyermekkorában szokott volt enni. „Abban a pillanatban,

amikor a morzsákkal kevert korty a szájpadlásomhoz ért, megreszkettem, a csodára figyelve, ami bennem történik. Édes gyönyörűség fogott el, mindentől elszigetelve; az ok fogalma nélkül közömbössé váltak az élet kellemetlenségei, ártalmatlanná szerencsétlenségei, és illuzorikussá a rövidsége." Mert ebben a pillanatban vált benne valóságos életté az elveszített idő egy szakasza, a gyermekkor.

Amikor a „valóságban" gyermek volt, akkor élete, mint mindenkié, szétszóródott millió apró benyomásra, és nem élt benne olyan intenzitással, mint akkor, amikor az emlékezés csodájában megjelent előtte az egész gyermekkor együtt, minden, ami a gyermekkorban lényeges volt. Az emlékezésnek ezekben a pillanataiban élünk csak igazán. És a regény első kötetét annak szenteli, hogy kimerítse, kielemezze az egész tartalmát ennek az egy pillanatnak, amikor megízlelte a teába mártott süteményt.

Az ilyen pillanat az egyetlen boldogság ezen a földön. Proust is vitalista, mint majdnem valamennyi új típusú regényíró. De szerinte az, amit általában életnek neveznek, nem élet igazán. Ambícióink, barátságaink, szerelmeink annyira át meg át vannak szőve hazug és zavaró momentumokkal, hogy nem okoznak őszinte örömet, nem váltják ki belőlünk a teljes intenzitású élet érzését. Csak amikor a tárgyakból kivarázsoljuk a bennük rejlő lelket, a magunk lelkét, a magunk lelkének egy immár elmúlt teljes időszakát, csak amikor emlékezünk: akkor élünk igazán. Ezeket a perceket kell az írónak megírnia, ebből áll az elveszített idő keresése.

Az elveszített idő fellelésében legfőbb segítsége páratlan szenzibilitása. Amint egy pillanatban életének egész korszakait át tudja élni, úgy, egy még ritkább lelki tulajdonság segítségével képes arra is, hogy egy pillanat alatt egy mozdulatnak vagy egy tárgynak ezer árnyalatát és jelentőségét élje át. Dolgok, amelyeket az ember általában nem is vesz tudatosan észre, legfeljebb a tudatküszöb alatt regisztrál el, Proustból olyan erős és gazdag reakciót váltanak ki, hogy oldalakon keresztül elemezheti érzésének az árnyalatait.

Pl. egy gesztus: a köszönés intimitás-árnyalatait megfigyeli, és nagy gonddal leírja; hasonlókból építi fel egész monumentális társadalomrajzát. Egy tárgy (elsősorban a tárgyak rendítik meg): a

martinville-i templomtornyok a kocsiból nézve az út más és más pontján más és más érzést váltanak ki belőle, ez az élmény ébreszti fel benne azt a szándékot, hogy író legyen: hogy számot adjon a tárgyak felidézte érzéseiről. Úgy érzi, minden tárgynak titkos értelme van, és tőle várja a felszabadítást. Amikor a kocsi elmegy egy facsoport mellett, anélkül hogy Proust meglátta volna azoknak a fáknak a rejtett értelmét, így ír: „Comme si je venais de perdre un ami, de mourir moi-même, de renier un mort ou de méconnaître un Dieu..."

Egy név: Proust történelmi ember, belső élete át meg át van szőve történelemmel, és emberek, tárgyak, de elsősorban a nevek mélységes, századokba visszanyúló visszhangot vernek fel benne. Így pl. a Guermantes-név, amelyet a társadalmi ranglétra legmagasabb fokán álló család visel a regényben, és amelynek legfőbb megtestesítője a szépséges Oriana, a Duchesse de Guermantes, akiről Proust így ír: „toujours enveloppée du mystère des temps mérovingiens et baignant comme dans un coucher de soleil dans la lumière orangée qui émane de cette syllabe: antes".

Talán akad más ember is, akiben a benyomások ilyen csodálatos árnyalatgazdagságban merülnek fel, de Proust előtt nem volt senki, aki ilyen mértékben tudatosítani és kifejezni tudta őket. Bennünk, Proust olvasóiban és híveiben is megvan ez az árnyalatgazdagság – ha nem volna meg, nem tudnánk megérteni és érzelmileg nyomon követni. De bennünk ezek a benyomások a tudatküszöb alatt maradnak, amíg Proust fel nem szabadítja őket. Proust legcsodálatosabb képessége az volt, hogy benne nem váltak el egymástól élesen a tudatos és öntudatlan rétegek. Mintha lelki szervezetében rosszul működött volna a csapóajtó, amelynek az a hivatása, hogy a gyakorlatban felesleges eszmetársításokat kiszorítsa a tudatból – minden asszociáció kényelmesen bevonult a tudatába. Ilyen különös szervezet száz évben egy ha akad. Ő csakugyan megvalósította Novalis vágyát: ébren álmodott, és álmában ébren volt, tudatos és öntudatlan egységre jutottak benne, áthatották egymást.

Mikor megállapítjuk, hogy ilyen ember száz évben egyszer akad, már azt is kimondtuk, hogy Proust „különös", patologikus lélek volt.

A szellemi képességekből túlságosan sok éppúgy nem „normális", mint túlságosan kevés. Benne a neuraszténiások hiper-szenzibilitása, ami egyébként csak lelki tulajdonság szokott lenni, szellemi, alkotói képességgé vált. Maga is tudta ezt: „az idegesek nagyszerű és sajnálatra méltó családja a föld sava", írja. Képességeit megnövelték külső körülményei is. Más ember kénytelen szellemi képességeit gyakorlati célokra felhasználni, kénytelen a tudat alá süllyeszteni asszociációinak és benyomásainak túlnyomó részét, mert csak akadályoznák a szabad mozgásban. Proustot vagyona felmentette a gyakorlati élet követelményei alól, és betegsége, amely magányra kényszerítette, rászoktatta arra, hogy sietés nélkül, mániákus alapossággal járjon a végére mindennek, ami a tudatában felmerült. Ily módon abban is igaza van, hogy a nagy művészeket a betegség és a szenvedés teszi alkotókká, a boldogság és az egészség nem produktív.

A mondottakból következik, hogy elbeszélő módszere nem a tényregisztrálás, hanem az analízis. Elmond egy magában rendszerint nem túlságosan jelentékeny eseményt: lányok jönnek vele szemben a tengerparton, a Duc de Guermantes-nak hírül hozzák, hogy egy rokona meghalt stb., és azután hozzáfűzi megjegyzéseit. Asszociációit, amint mondtuk, mániákus alapossággal építi ki minden irányban. Ebben a kiépítésben semmiféle gyakorlati szempontra és semmiféle regényszerű érdekességre nincs tekintettel. Esetleg egy mondatban átsiklik olyan dolgon, ami a regényolvasót általában érdekelni szokta, és oldalakon át időzik kevésbé érdekes mozzanatok mellett. Esetleg olyan mozzanatok mellett, amelyeknek a fontosságát a legáhítatosabb Proust-olvasó sem tudja felfedezni.

Ha az ember most, tíz év távolságában az első olvasás lelkesedésétől, újra olvassa Proustot, kénytelen beismerni: Proust csakugyan megdöbbentően bőbeszédű. Könyve tele van a legnagyszerűbb gondolatokkal – de nagyszerű gondolatait újra és újra elmondja, és a végtelenségig variálja, mint egy elszabadult zenei motívumot. Első olvasására az ember nem veszi ezt észre, mert a gondolatok újszerűek, és megismétlésük által az ember jobban megérti őket. De semmi sem avul el olyan hamar, mint a gondolat. Ma már az ember jobban szeretné, ha Proust egy-egy gondolatát csak egyszer írta volna le.

Még akkor is sok akadna közöttük, ami ma már lapos, magától értetődő, „truizmus".

De megmarad érintetlen nagyszerűségében az ábrázolás, a megjelenítés prousti művészete. Művében megvalósul az „interpenetráció" elve, amelyet Walter Pater a legfelsőbb művészi követelmény gyanánt hirdetett: külső és belső világ teljesen áthatja egymást. A tárgy, a tárgy által kiváltott lelki élmény, és az élményhez fűződő szellemi tartalom hármas egységben olvadnak össze. A szellemi tartalom is: mert Proust nemcsak a tárgyak mágikus felébresztője és a század legnagyobb lélekábrázolója, hanem kultúríró is. Hatalmas műveltségét is beleolvasztja regényébe. Műveltsége nem nehézkes ballaszt a regény testén, hanem annak a bizonyos intellektuális jómodornak jele, amelyről egy helyen beszél: felismerése annak a ténynek, hogy a mai kultúrember életében a kulturális élmények éppoly szerves részt alkotnak, mint a tárgyak okozta benyomások. A magas kultúrájú elitemberek számára, mint amilyen a könyv hőse és azok, akikhez a könyv elsősorban fordul, a történelem adja meg az élet legtávlatosabb, érzelmileg leggazdagabb hátterét.

Ennyit a könyv módszeréről. Ami a témát illeti, Proust regénye is a francia élet teljes keresztmetszetét akarja adni, tableau des moeurs, mint Balzac műve; a háború előtti, háborús és közvetlen háború utáni Franciaország summája. Társadalomábrázolásban is felülmúlja elődeit. A legtöbben a társadalmat mint egyének összességét fogták fel, és tipikus egyének sorsán át igyekeztek társadalmi közösségeket bemutatni. Senkinek sem volt annyi érzéke, mint neki, a társadalomnak éppen társadalom volta, vagyis a társadalmi (nem érzelmi) relációk iránt. Elődei megmutatták, hogyan reagál egy-egy társadalmi réteg tipikus képviselője az örök, társadalomfeletti dolgokra, szerelemre, szegénységre, halálra. Proust azt írja meg, hogyan reagál a társadalom tagja magára a társadalomra, hogyan igyekszik elhelyezkedni benne, és ez az igyekezet, a környezettel való súrlódás, hogyan befolyásolja jellemét és sorsát.

Nem is áll meg az egyes rétegek külön-külön való ábrázolásánál, hanem az egyes rétegek egymáshoz való viszonyát elemzi nagyszerűen. Specialitása az összehasonlító társadalomszemlélet, ha szabad

így nevezni: hogyan reagál az arisztokrata az egyszerű emberre, mit gondol a nagyburzsoá az arisztokratáról, hogy olvad át egyik réteg a másikba, ezek Proust virtuozitásai.

Proust summájában minden társadalmi osztály megtalálja a helyét, és minthogy alakjait fonográfszerű pontossággal úgy beszélteti, amint az illető osztály emberei beszélnek, könyve muzeálisan megőrzi a háború előtti Franciaország beszédmodorát. De a regény középpontjában mégiscsak egy társadalmi osztály és annak sorsa áll: ez az osztály a francia arisztokrácia.

Különösen hangzik, de az arisztokráciát Proust fedezte fel a regényírás számára. Úgyszólván Saint-Simon óta nem volt senki, aki igazán arisztokratákról írt volna. (Angliában volt egy író a XIX. században: Disraeli, a későbbi miniszterelnök, és bizonyos fokig Bourget.) Nagyon sok könyv és színdarab szólt és szól látszólag az arisztokrácia tagjairól; de az ezekben szereplő grófok csak annyira grófok, amennyire görögök a francia klasszikus dráma görögjei. A legtöbb esetben az arisztokratikus környezet csak negatívum az irodalomban: azt jelenti, hogy a regény vagy színdarab nem játszódik polgári vagy népi miliőben, és így az író nem köteles a miliő ábrázolására időt fordítani, hanem az „általános emberi"-nek szentelheti minden erejét, mint a francia klasszikusok, amikor görögökről és törökökről írtak. De az arisztokráciát mint miliőt, mint valóságot, már csak azért sem ábrázolhatták, mert általában nem is ismerték.

Az irodalomszociológia egyik sarkalatos igazsága, hogy a társadalmi osztályok akkor találják meg irodalmi kifejezésüket, amikor hanyatlásuk megindul. Proust is akkor lépett fel, az utolsó percben, amikor a Faubourg St. Germain világa a pusztulás szélén állott. Nem mintha a francia arisztokrácia kihalt volna a háború alatt – sokkal végzetesebb dolog történt vele: megnyitotta kapuit a köznép előtt, elvesztette zárkózottságát, megszűnt szigorúan körülzárt osztály lenni. Ezt a bomlási folyamatot írja le Proust a regényében.

A könyv hősének legfőbb vágya gyermekkorától fogva az, hogy bejusson az előkelő társaságba, nevezetesen hogy a Guermantes-ek meseszerűen történelmi családjának a szalonjaiban forgolódhassék.

A könyv hőse tehát sznob, ezt nem lehet és Proustnak esze ágában sincs letagadni. A sznobizmus egyike azoknak az érzéseknek, amelyek a XIX. század demokratikus színezetű irodalmában tabu alatt álltak, mint ahogy a romantika tabu alatt tartotta a pénzszeretetet és az evvel járó szenvedélyeket és cselekedeteket. Ha szerepeltek is sznobok és társadalmi stréberek, azok hitvány intrikusok vagy komikus mellékalakok voltak, Proust rehabilitálja a sznobizmust, ezt a hatalmas ancien régime-beli szenvedélyt.

Nem mondja, hogy erkölcsileg értékes kvalitás – de Proust általában tartózkodik az erkölcsi értékítéletektől. Csak azt mondja, hogy ez a szenvedély a világon van, nagyon sok ember legerősebb szenvedélye, személyiségének éltető középpontja, és ezért méltó arra, hogy analízisének a tárgyát képezze. Regénye a sznobizmus teljes természetrajza, minden válfajának bőséges ismertetésével.

Proust azt vallotta, hogy a művészet célja a megismerés. Vannak jelenségek, amelyek túlságosan komplikáltak és túlságosan finoman árnyaltak ahhoz, hogy a tudomány megközelíthesse őket – oly síkosak és keskenyek, hogy nem akadnak fenn az ésszerű megismerés hálójában. Ezeket a jelenségeket csak a művészet tudja tudatosítani az intuíció segítségével. A lélek életének a legtöbb jelentése ily természetű.

Ma már nem vagyunk olyan biztosak benne, mint húsz évvel ezelőtt, hogy a világ, az emberiség fejlődik. De a lélekismeret minden bizonnyal elmélyült a századok folyamán. Ez az egy, amiben kétségtelenül különbek vagyunk, mint a görögök vagy az Erzsébet-kor angoljai. Shakespeare a legnagyobb költők egyike volt – de ma akármelyik átlagregényíró többet és részletesebbet tud a lelki életről.

A lélekismeret eszköze nem a tudomány volt. A tudományos pszichológia ma is még gyermekkorát éli, és riadtan menekül a legkomplikáltabb lelki jelenségek elől a kísérleti lélektan játszadozásaihoz vagy a pszichoanalízis nem kevésbé gyermeki leegyszerűsítéseihez. A lélek megismerése az irodalmon keresztül és elsősorban a regényirodalmon keresztül történt. Ennek a fejlődési útnak egyik legfontosabb, legdicsőségesebb állomása Marcel Proust életműve.

g) A hagyományos regény

A francia regényírás elitje mindinkább közeledik az igazi fikció, a csoda felé. Láttuk, hogyan épül fel a regény a lélektani csodán, a vallási élet csodáján, az ismeretlen országok és a nem létező országok csodáján. Láttuk, a stílusromantika hogyan emeli ki a regényt a megszokott mederből, és láttuk, hogyan írt regényt egy ember, aki maga száz évben egyszer megjelenő csoda volt, Proust.

Mégis, ha valaki az új francia regénytermés egészét nézi, azt látja, hogy ez az új irány aránylag kis részt foglal el benne. Az átlagregény, az a bizonyos, amelyet minden jó tanuló meg tud írni, és ami a leginkább megfelel a francia átlagolvasó igényeinek, ma sem hagyta el a tradicionális ösvényt, és nem a csodálatosat keresi, hanem a valószínűt.

A tradicionális regény írói közt akadnak ma is az átlagon messze felülemelkedő tehetségek. Nem volna igazságos, ha legalább futólag nem emlékeznénk meg az ő művükről is.

Ilyen elsősorban a Közép-Európában annyira köztiszteletben álló *Romain Rolland*. Ő nyitotta meg hatalmas *Jean-Christophe*-jával a regénysorozatok divatját, és azóta ismét egy regénysorozaton dolgozik, a *L'Ame enchantée*-n. (Magyar fordítása: *Az elvarázsolt lélek.*) Ezt a művét is ugyanaz az igen nemes erkölcsi magatartás lengi át, mint a *Jean Christophe*-ot. A *Jean Christophe* gazdagabb élményanyagból merített; a *L'Ame enchantée*-n már nagyon érződik, hogy Romain Rolland tulajdonképpen nem ábrázoló művész, hanem nagy szónok, akinek legfőbb írói kvalitása a szép beszéd művészete. Alakjai elmosódnak a szép beszéd áradatában. Legtöbbször már nem is hagyja alakjait szóhoz jutni, kiküszöböli a párbeszédeket, és ahelyett ő maga mondja el, igen szépen, hogy miről beszéltek. Különös érzéketlenséggel a tulajdon tehetsége iránt, kedves, fiatal lányokról szeret írni, akik prédikátori prózájában úgy kecseskednek valahogy, mint az enyelgő vízilovak. A cselekvés is feloldódik, az ember mondatokat olvas és nem regényt.

A tradicionális írók közé lehet sorolni a legnagyobb francia írónőt, *Colette*-et. Colette világa a francia átlagirodalom, átlagszíndarab

világa, vagyis inkább félvilága. Kokottok és selyemfiúk megható történetét mondják el legolvasottabb regényei: *Mitsou, Chéri, Fin de Chéri* stb. (Magyar fordításban: *Mitsou, Cinci, Cinci meghal* stb.) De az ő kokottjai és selyemfiúi nem a francia színdarabokból már ezerszer agyonunt, élettelen figurák, hanem csodálatos női ösztönnel a szívük közepén talált alakok, akiktől nem lehet megvonni emberi részvétünket. Colette legfőbb művészete az érzéki benyomások, különösen a szagok és az erotikus élvezetek mesterien részletezett rajza.

A hagyományos francia regény legnagyobb művészi teljesítménye az utóbbi években *Jean Schlumberger Saint-Saturnin*-je. (Magyarul: *A családfő* címen.) Stílusában felújítja a régi francia lélektani regény, *Constant, Fromentin* nemes és ünnepélyes stílusát. Témája a nagy francia téma: a család. Egy egészen öreg ember felesége halála után megpróbál elmenekülni a család hatalma elől, de bűnös kísérlete romlásba dönti őt is és majdnem a családot is. A történetet Schlumberger a régi nagyok racionális lélektani finomságaival, minden oldalról gondosan és részletesen megvilágítva és elemezve mondja el.

Utoljára hagytuk a francia regényírás egyik legtöbbre becsült, legtöbbet propagált új nagyságát, *Roger Martin du Gard*-t. Ő is nagy regénysorozatot ír, *Les Thibault* címen. Ő is a háború előtti Franciaország keresztmetszetét akarja adni, ezúttal egy nagyburzsoá család életén keresztül. A nemesen egyszerű eszközökkel, szigorúan cartesiánus vonalvezetéssel megírt könyv csakugyan hatalmas epikai szélességgel halad előre, tele lélektani finomságokkal, és a meséje sem túlságosan unalmas. Csak valahogy a legfontosabb hiányzik belőle, az, amit nagyon nehéz néven nevezni, talán a démonia. Nem ragad magával. Az embert érdekli alakjainak a sorsa, de egy pillanatig sem azonosítja magát velük és nem érez irántuk rokon- vagy ellenszenvet.

Vannak nagy írók, akik csak a saját országuk határain belül élvezhetők. Ilyen volt az angol Hardy, ilyen a német Stehr; nagyságukat nem lehet kétségbe vonni, de... Roger Martin du Gard-ban mintha a francia jellem hagyományos szárazsága öltene testet. Minden olyan magától értetődő, világos. Egy fél köteten keresztül ír le

egy meglehetősen kétes egzisztenciák által látogatott párizsi bárt és a benne folyó éjszakai életet. Az olvasó azt várja, hogy most csak fog valami eksztatikus, valami démoni történni, valami, amit a külföldi képzelete odaérez a párizsi lokálok lefüggönyözött ablakai mögé. De a regény franciái olyan magátólérthetődőséggel mozognak a bárban, mint otthon vagy a hivatalukban. A valóságban bizonyára így van. De az ember mégsem ezt várja a regénytől. Roger Martin du Gard regénye körülbelül az ellenkezője annak, amiben mi a regény megújhodását látjuk.

II. Angol regényírók

A regényírás háború utáni történetében a leginkább szembetűnő jelenség, hogy az angolok átvették a franciáktól a hegemóniát. A világ, vagyis pontosabban a kiadóvállalatok lektorainak és a beavatott olvasóknak a tekintete Anglia felé fordul, a francia könyvek bizonyos fokig kimentek a divatból. A két ország közt is fordított lett a csereviszony kvótája: ma több regényt fordítanak angolból franciára, mint franciából angolra. Angol regényeket olvasni, az angol irodalomban up to date lenni, ma nálunk is kötelező már bizonyos szellemi rétegben, a divat és a szellemi sznobizmus így követeli.

Ennek az angol divatnak, éppen mert divat, nyilván elsősorban irodalmon kívüli okai vannak. Nemcsak a regényolvasásban érezhető, hanem számos más területen is. Ma sokkal többen tanulnak angolul, mint franciául. Anglia mintha már nem volna annyira sziget, mint azelőtt, mintha közelebb jött volna a kontinenshez. Talán mert a mai felfordult világban Anglia jelenti, krízisei dacára, a szilárdat, a meg nem ingót, a régi szép időket. Jólesik tudni, hogy van még egy ország a világon, ahol a gentlemanlike viselkedés, az emberi méltóság és szabadság, a nagyobb rész boldogsága még többet jelent puszta szónál, hogy van még egy ország, ahol a nagyobb rész emberi életet él.

De mindettől eltekintve, a mai angol regény csakugyan megérdemli a hegemóniát, újszerűségénél és értékénél fogva. Nem is első eset, hogy az angol regény uralkodik az egész olvasó világon: kisebb mértékben így volt már a XVII. században, amikor Richardson, Fielding és Sterne megteremtették a lélektani regényt – és a mainál is nagyobb mértékben uralkodott az angol regény a múlt

század első felében, amikor Walter Scott, majd Dickens regényei elárasztották és megtermékenyítették a kontinenset.

Az angol fajtát bizonyos tulajdonságai regényolvasó és regénytisztelő néppé teszik. A mai angol általában nem hisz abban, hogy a munka nemesít. A nagyon és nyilvánvalóan szorgalmas embert nem tekintik gentlemannek. A gentlemannek sok ráérő ideje van, és a ráérő időt tartja élete fontosabb részének. A közismert *Who's Who* című kézikönyv, amely az angolokat honfitársaik kilétéről tájékoztatja, az emberek foglalkozását lehetőleg egy szóval elintézi, ellenben külön szakasz tudósít arról, hogy mi az illető úriember „recreation"-je, szórakozása, hogy vajon horgászni szokott-e vagy inkább csónakázni. Ebben a rovatban sok embernél azt a bejegyzést találjuk: olvasás. Pénzkereső mesterségéről társaságbeli ember csak tréfásan panaszos formában emlékezhetik meg, ellenben a recreation – akár golf, akár bridzs, akár más – komoly és rendkívül hosszadalmas megbeszélések tárgyát szokta képezni.

A ráérő ember sokat olvas, és elsősorban regényt. A tudományos könyv oktat, az újság tájékoztat, csak a regény az öncélú szórakozás, a recreation. Anglia regénytermelése messze felülmúlja a többi országokét, a franciának kb. a háromszorosa.

Az angol regény rekreációs jellegének köszönhető – részben – mostani fellendülése is. A XIX. század végének és a XX. század elejének a regénytípusa nem kedvezett az angol regény természetének. A naturalizmus zordon és unalmas színei, a nagy társadalmi és világnézeti problémafelvetések nehezen egyeztethetők össze a regény szórakoztató jellegével. Angliának nem is volt sok naturalista regényírója, és közülük is legfeljebb a szelíd Bennett híre jutott át a határokon. A legtöbben Dickens kedves álrealizmusát vagy az angol szentimentális regény hagyományait folytatták; ez utóbbiak közül néhányan a kontinensen is találtak olvasókat az egyszerűbb és idősebb női szívek közt. Regényexportja Angliának csak bizonyos speciális angol műfajokban volt: elsősorban a Conan Doyle által naggyá tett detektívregényben, továbbá a fantasztikus és gyarmati regényekben: Wells, Rider Haggard.

A nagyon komoly célkitűzésű korban az angolok lemaradtak a

nemzetek versenyében: a franciák menthetetlenül okosabbak, és az oroszok javíthatatlanul mélyebbek voltak náluk. De ma, amikor a regénytörténet új fejezethez érkezik, amikor a tiszta fikció, a képzelet és a szórakoztató szándék visszakapja régi méltóságát, az angol regény megint az élre kerül. Ma az egész nyugati regény arra törekszik, hogy könnyed, játékos, easy-going legyen, mint az angolok.

Az angol regény tekintélyének nem kis részét azoknak a vonásainak köszönheti, amelyek nem újak benne, hanem a XIX. századi angol regény hagyományai. Amint az egész Európa vágyódva tekint Anglia felé, ahol a békevilág erkölcsi és anyagi nívója még fennáll, úgy jóleső érzéssel, sőt megrendülve és nem minden lelkiismeret-furdalás nélkül olvassa az ember az új angol regényből a régi angol jó tulajdonságokat.

Ilyen elsősorban a melegség dickensi hagyománya. Az angol regény közelebb jön az emberhez, mint a francia, nem revelál annyi titkot önmagunkról, és mégis intimebb. Az angol regényírónak sosem volt célja a francia ideál, az impassibilité, az elfogulatlanság, a szenvtelenség – az angol író mindig együtt érez a szereplőivel. A francia regény a legmagasabb fokán, Proust művében, a művészi értékszférából átnövekszik a megismerés értékei felé, és legfőbb erénye az igazság. Az angol regény legfőbb magaslatain szintén felülemelkedik a pusztán művészin, de az erkölcsi értékek felé, és legfőbb értéke a humánum, vagy mondjuk egyszerűbben, a jóság.

Másik tradicionális vonás az angol humor. A „száraz" vagy mások által éppen szentimentálisnak mondott angol humort meghatározni, merész és kevés sikerrel biztató feladat lenne. Annyit megkockáztathatunk, hogy az angol humor kevésbé értelmes, kevésbé van a logikus-illogikus ellentétpárra beállítva, mint a kontinens humora. Talán mert az angol humoristák jelentékeny része nem angol, hanem ír, skót és walesi; talán a kelta eredet magyarázza meg az angol humor enyhe irrealitását. A nonsense, a halandzsa Angliában már a múlt században is erősen divatban volt. Dickens is szerette használni, és az *Alice's Adventures in Wonderland,* a józan Viktória királynő kedvenc könyve, mindmáig vezet a nonsensical műfajban. Az irreális irányú humor a játékos fantáziának sokkal

tágabb teret nyit, mint a kontinentális tréfa, és nagy szerepet játszik a regény megújulásában.

Harmadik tradicionális vonás a nevelő célzat, a reformszándékú társadalomkritika. Az angol olvasó általában szereti, ha szidják, nemcsak őt, hanem az egész nemzetet is. A nagy angol írók kisebb országokban börtönökben ülnének nemzetgyalázás miatt, és a társadalom kiközösítené őket. Angliában ellenkezőleg. Az angolok nemzeti önbizalma annyira megingathatatlan, annyira nincs szüksége még olyan időnkinti önharsonázásra sem, mint amilyent a franciák szeretnek, hogy nyugodtan elvisel minden kritikát, sőt szívesen veszi, mert valahogy gyorsítja a kollektívum vérkeringését.

Vannak egyes angol bűnök, amelyeket az angol regényírók a XVIII. század óta állandóan ostoroznak: pl. a képmutatás. De az angol olvasó jól tudja, hogy az író is bizonyos mentális rezervációval szidja a képmutatást, és nem lát benne igazán veszedelmet a közösség számára. Mert az angolok képmutatása a lélekben elválaszthatatlanul összefügg azzal a belső fegyelmezettséggel, ami Angliát a világ első országává tette és teszi. Ma már hagyománytiszteletből is elvárja az angol olvasó, hogy kedvenc írója időnkint rámennydörögjön, de ettől sem rendül meg jobban, mint azoktól a szemrehányásoktól, amelyek vasárnaponkint a szószékről zúdulnak a fejére.

Az angol írókat nem volna helyes eszmék, logikai szempontok szerint osztályozni, mint a franciákat. Az angol nem az eszmék embere, és a logikától egyenesen iszonyodik. Minden eszmét el tud ismerni, ha ízlése szerint való ember az, aki vallja, viszont a legnagyszerűbb eszméktől is elfordul, ha hirdetőjük nem felel meg igényeinek. Csak az állásfoglalás formája számít, nem a tartalma. Megkíséreljük e szerint csoportosítani az angol írókat. Három csoport adódik: a hűségesek (regényírói értelemben), a lázadók és a játékosok csoportja.

a) A hűségesek

Hűségesek alatt azokat értjük, akik kitartanak a regényírás XIX. századi formái mellett. Természetesen őket csak röviden érintjük, minthogy nem vették ki részüket a regény szabadságharcából, amelynek krónikásai óhajtanánk lenni.

A legtipikusabb hűséges a nemrég elhalt *Arnold Bennett* volt. Bennett Thomas Hardy mellett az angol naturalizmus legfontosabb képviselője. A százszínű angol földön az ő tája a Black Country, a szénbányák és gyárak fekete földje. Itt fekszik az Öt Város, amelynek eseménytelen életét írta le regénysorozataiban. A húszas években már túl volt tulajdonképpeni alkotó időszakán, csak egy nagy regényt írt még, a *Riceyman Steps'* címűt. Ez a könyv a fösvény ember életének megrendítő és bensőséges rajza. Az angol melegség Bennettben oly erős, hogy még Mr. Riceyman, az elrettentő példa is megnyeri lassankint az olvasó rokonszenvét, úgyhogy az ember már-már azon kezd gondolkozni, milyen szép is fösvénynek lenni. Ez az angol regény humanitáshagyományának a legszebb dicsérete: hogy még a fösvényben is fel tudja fedezni azt, ami rokonszenvet érdemel.

Bennett jelentősége nem lépte át hazája határait. Ellenben két kortársa, a húszas évek angol irodalmának két veteránja ezekben az években érte el népszerűsége tetőfokát, nem is annyira Angliában, mint inkább a külföldön: H. G. Wells és John Galsworthy.

H. G. Wells fantasztikus regényekkel kezdte írói pályáját. Ezek a regények a természettudományos kor termékei voltak, a jövőben és egyéb nehezen ellenőrizhető helyeken játszódtak le, művészibben folytatva Jules Verne hagyományát. Méltán megérdemlik azt a maradandóságot, amelyet a serdülő ifjúság körében élveznek.

H. G. Wells nem elégedett meg Verne dicsőségével. Mint a természettudományos kor utolsó hűségese, mindmáig hisz a fejlődésben, és a fejlődéseszmét, úgy látszik, elsősorban önmagán akarja kipróbálni. Wells fejlődött: fantasztikus regényíróból lélektani regények írójává lett; és miután ebben a műfajban néhány igazán élvezetes könyvet írt – mint pl. a *Passionate Friends* (magyarul *Szen-*

vedélyes barátok címen) – átment fejlődésének további fázisába, és a húszas években már mint regényíró próféta lépett fel.

Nem célunk H. G. Wells prófétai küldetésének tartalmi mozzanatait bírálni. Eszméi igen jószándékúak, részben igen rokonszenvesek humanitásuk miatt, részben, természettudományos optimizmusuk következtében, elavultak és enyhén nevetségesek. Bennünket a regényíró érdekel, és pusztán regény szempontból kell megszemlélnünk Wells élete főművét, a *The World of William Clissold*-ot. (Magyarul *William Clissold világa* címen jelent meg.)

A regénynek vannak kétségkívül kitűnő részei: a szerelmi részek. De ezekben nincsen semmi új a regény szempontjából. Az újítás az a példátlan tömegű elmélkedés, ami a regény vékony vázát elborítja.

A regény általában véve olyan műfaj, amelynek nincsen kötött formája, és nem lehet elvileg kimondani, hogy mi való a regénybe, és mi nem. Proust, Th. Mann, Huxley regényei a példái annak, milyen hatalmas intellektuális anyagot lehet a regényben elhelyezni; sokkal többet és sokkal komolyabban intellektuális tartalmat is, mint ami a Clissold-könyvben van. Csakhogy: Proust, Mann, Huxley írásai mégis regények, az intellektuális anyag szervesen beléjük tartozik. Mert érezni, hogy minden sorukat intellektuális szenvedéllyel átfűtött ember írta, intellektuális élmények alapján, intellektuális emberekről és intellektuális embereknek.

Ezzel szemben Clissold világában külön van a regény, és külön a szellemi tartalom. Az író felveszi ünnepi ruháját, és intellektuális lesz. Intellektualitása nem a lélek eltörölhetetlen milyensége, hanem nehezen szerzett vagyon, amelyet altruista módon gyümölcsöztetni akar felebarátai számára. Egy eredetileg nem intellektuális ember beszél nem intellektuális közönségének szellemi dolgokról, amelyekhez voltaképpen nincs köze, és ez kínos. A félműveltek számára természetesen sokkal élvezhetőbb, mint az igazán intellektuális írók szellemisége.

Különösen a kontinensen, ahol kevésbé érzik a nüanszokat. Az angolok nem szeretik Wellset. Angliában a szellemiség fokát nem az határozza meg, hogy ki mennyit tud, hanem hogy honnan tudja.

Nem az eredmény, hanem az eredet számít. Huxley egyszer úgy jellemezte a kultúremberek titkos összetartását, hogy vannak közös nagybátyjaik, pl. Vergilius. És ezt nem tudják Wellsnek megbocsátani: neki nem nagybátyja Vergilius. Nem járt a nagy egyetemek egyikére, autodidakta volt, hiányzik kultúrájából a klasszikus alap, szellemének nincs családfája. Néptanító, aki tolakodó módon, mindig oktatni akar. Szellemileg nem teljes értékű gentleman, kulturális parvenü. A magatartásának kellemetlen körülményei vannak, mintha rosszul szabott ruhákban járna...

De mindettől eltekintve, amikor a regény megújhodásáról beszélünk, a játékos fantázia, a tiszta fikció diadalmas visszatéréséről, nem tekinthetjük jó regénynek azt, amelyik az első hetven oldalon a legabsztraktabb módon Isten létezésének a kérdését boncolja. Akkor már rokonszenvesebb az a detektívregény, amelynek az első oldalán már ott fekszik a holttest.

A nemrég elhunyt *John Galsworthy* működésének a legjava a kilencszáztízes évekre esik. Ekkor írta kitűnő kisebb regényeit, pl. a *Dark Flower*-t (magyarul *A sötét virág* címen) és új fogalmazást adott az örök angol morális problémának, a képmutatás ellen való harcnak: a képmutatást már nemcsak a hagyományos erkölcs szempontjából állította pellengérre, hanem az életszerűség szempontjából is. Rámutatott arra, hogy honfitársai árnyéletet élnek, nem a saját életüket, hanem azt az életet, amelyet a szomszédok látnak, nem a maguk, hanem a szomszédok kedvéért élnek. Ily módon a lázadóknak, a vitalista regényíróknak egyik előfutárja volt. Főművét, a *Forsyte Sagá*-t is ezekben az években írta, de az egész együtt csak a húszas években jelent meg, nyomon követve a Forsyte-utócsapatok által.

A *Forsyte Saga* (magyar fordításban is megjelent) kétségkívül nagyszabású alkotás, már csak terjedelménél és szándékánál fogva is. De amikor teljes terjedelmében megjelent, már enyhén muzeális jellege volt. Egy éppen letűnt kort írt meg, egy éppen letűnt kor eszközeivel. Világa a biztos erkölcsi és anyagi alapokon nyugvó és éppen biztos terpeszkedése következtében ellenszenves angol Upper Middle Class, jobb középosztály, amely a háború előtt a világ ura

volt. Azóta hatalma megingott és vele együtt biztonsága, kikezdetlen erkölcsi standardjai is. Egyre valószínűtlenebb lesz az egész forsyte-os, gazdag emberes, családi ürücombos hangulat. Amit Galsworthy szatírának szánt, ma már idillnek hat, a boldog és alapjában véve eléggé unalmas békevilág unalmas idilljének. Az uszályregényekben pedig, amelyek a háború utáni Forsyte-okról szólnak, egy megöregedett író zsémbes meg nem értése beszél a számára idegenné lett világról.

A legelavultabb mégis a módszere. Galsworthy a századvég és a háború előtti évek „finom" regénystílusát tetőzi be a *Forsyte Saga*-val. Stílusának alapja az északi regény köd- és hallgatáskultusza. Nem kell kimondani a dolgokat, elég sejtetni, nem kell néven nevezni a torzszülött gyermeket, az úriember regényírás közben is maradjon úriember. Alakjai sokat szenvednek, de finoman, nem beszélnek, és az író sem beszél belső életük titkairól. Nem ábrázolja alakjait belülnézetből. Módszere a ma divatos monologue intérieur ellentéte.

Pedig ma, ha már rászánjuk magunkat, hogy lélektani jellegű regényt olvassunk, akkor megdöbbentő revelációkat várunk a mélységpszichológia birodalmából, amilyeneket Gide ad, vagy a tudatáram belülről nézett, minden részletet feljegyző, gazdagsága és nyíltsága által megdöbbentő kivetítését, mint amilyenre Proust volt a nagy példa – nem pedig ürücombok és öreg nagynénik pontos rajzát. A *Forsyte Saga* az elmúló regényírói módszerből azt tartja meg, ami unalmas, és ebből a szempontból mindenesetre csúcsteljesítményt, betetőzést jelent.

Minek köszönheti mégis nagy olvasottságát nálunk? (Mert az angolok úgy vannak vele, mint a régi németek Klopstockkal: mindenki dicséri, de senki sem olvassa.) Nem tudok szabadulni attól a gondolattól, hogy népszerűségét éppen unalmasságának köszönheti. Nálunk és a német műveltségterületen, a „művelt olvasó" ítéleteiben igen sokszor áldozatul esik egy helytelen szillogizmusnak. Vagy ha úgy tetszik, egy ifjúkori élmény „fixálása" vezeti félre. A művelt olvasó ugyanis, amikor az iskolában az irodalom nagy remekeit olvasta vagy olvastatták vele, éretlen fejjel úgy találta, hogy ezek a remekművek unalmasak. Ezt az élményt revízió nélkül

magával vitte az életbe, úgyhogy tudatában a remekmű és az unalom fogalma összeolvad. Ha valami nagyon unalmas könyvet olvas, hajlandó feltételezni, hogy remekművel áll szemben. Szillogizmusát a következőképp lehet felállítani:

Premissza I. *A falu jegyzőjé*-t, ezt a remekművet, annak idején rettenetesen untam.

Premissza II. A *Forsyte Sagá*-t rettenetesen unom.

Konklúzió: Tehát a *Forsyte Saga* remekmű.

Úgy képzeljük, sok külföldi író ennek az okoskodásnak köszönheti nálunk népszerűségét: Romain Rolland, Gerhart Hauptmann, Rabindranath Tagore stb. Jó volna, ha a művelt olvasót rá lehetne nevelni arra, hogy olvasás közben őszinte legyen önmagával szemben. Aki végigolvas egy olyan regényt, ami nem érdekli, nem igazi regényolvasó. Mert a regénynek mégis csak az első rendeltetése, hogy szórakoztasson.

A fiatalabb nemzedék soraiban is nagyon sok hűségese akad a századvégi angol regénynek, a temperált angol naturalizmusnak. Sőt Angliában is, mint Franciaországban, az átlagregény csaknem teljesen hűséges. Az angol átlagregény sokkal ostobább, mint a francia, viszont nem olyan unalmas.

A hűségesek közt vannak kitűnő írók is. Ilyen elsősorban *Hugh Walpole,* a legkifogástalanabb angol regényíró. Mintaképei nem a világhírű angolok, nem Dickens és Thackeray, hanem a kontinensen oly kevéssé ismert Anthony Trollope, Dickens kortársa. Míg Dickens és a kor valamennyi kimagasló írója liberális és reformer, Trollope egymaga konzervatív volt. Talán ezért nem jött át a híre az akkor liberális kontinensre. Konzervativizmusa vérmérséklet és igazságszeretet kérdése volt: legjobb regényében, *The Warden*-ben, az igazság nevében száll keményen szembe Dickens és Carlyle szentimentális-humanitárius túlzásaival és hamisításaival.

Trollope és Walpole közös világa az, amiről a modern regény megfeledkezett és a modern élet is: a *The Cathedral* és ami körülötte van, a püspöki város, az az Anglia, amelyik kiesik a világkereskedelem útjából. De bármiről is ír, stílusának mindig a Cathedral Town harangzúgása ad különös varázst.

Ennek a világnak az írója *Sheila Kaye-Smith* is, az anglo-katolikus (tehát az anglikán egyház kebelén belül a katolicizmushoz közeledő) mozgalom reprezentatív regényírónője. Különösen az angol földbirtokos osztály háború utáni válságának nagyszerű rajzolója. *(The Fall of the House of Alard.)*

A vidék írója, de Walpole-nál kevésbé költői természet, *Francis Brett Young* is, aki egy szép könyvben megírta ifjúsága történetét: *The Young Physician,* és újabban faluregények írásával foglalkozik, pl. *This Little World.* A faluregény Angliában nem parasztregény, mert Angliában csak falu van, paraszt nincs. A farmerek éppolyan gentlemanek, mint akárki, csak éppen földművelés a foglalkozásuk.

Hagyományfolytató *John Priestley* is, a mai Anglia egyik legnépszerűbb regényírója. A dickensi regénytípust hangolja össze a mai világgal. A mai élet aránylag nem sokat nyújt, ami alkalmas a dickensi humoros-szentimentális ábrázolás bájára. Ezért Priestley legjobb könyvében, a *The Good Companions*-ban romantikusabb, a világgal csak lazán összefüggő miliőt választ: a vándorszínészek örökmulatságos és örök-regényszerű világát. A *Good Companions* társaságában is akadnak emberek, akiket munkanélküliség és más aktuális angol bajok üldöznek – de általában az időtlen angol jókedv világában élnek, kalandjaik időtlen burleszk kalandok, tévedésekkel és pofozkodásokkal, és a szerző gondoskodik róla, hogy a végén a legkisebb szereplő sorsa is jóra forduljon, mint Dickens könyveiben. De egy másik könyvében, az *Angel Pavement*-ben megmutatta, hogy Anglia válságai, a nagyvárosi kisember lelki éhezései sem idegenek sem tőle, sem a dickensiánus stílustól.

Itt emlékezzünk meg az angol tréfa mai nagymesteréről, *P. G. Wodehouse*-ról is. Wodehouse, kinek a könyvei nálunk a filléres irodalomhoz tartoznak, a nyelvi humor legcsodálatosabb virtuóza. Az angol nyelv általában véve mulatságos nyelv, tele kitűnő, plasztikus és eredeti értelmükben igen groteszk elképzeléseken alapuló szólásmódokkal. Wodehouse a nyelvnek önmagában rejlő humorát a legmagasabb fokig tudja fejleszteni. Vannak írásai, amelyeknek minden egyes mondata egy nyelvi telitalálat. Alakjai, főképp Jeeves, az okos komornyik, és hülye gazdája, Wooster, olyan elevenek, mintha a modern Anglia Don Quijotéja és Sancho Panzája lennének.

b) A lázadók

Minden regény lázadás, nyugtalanságok, elégedetlenségek és másfelé vonzó kívánságok többé vagy kevésbé tudatos kifejezése. Ez a lázadó vonás egyik nemzet irodalmában sem olyan erős, mint az angolban. A francia regény lázadása, amint láttuk, szellemi természetű, a világkép megmerevedettsége ellen forrong. Az angol lázadás inkább gyakorlati, erkölcsi és érzelmi természetű; éppen azért sokkal hevesebb és elkeseredettebb.

Az angol regény és az angol lélek szabadságharca – ha a hadállásokat a legegyszerűbb sémákkal ábrázoljuk –, azt kell mondani, hogy a konvencionalizmus ellen irányul.

A civilizált ember minden országban szigorú konvenciók közt éli le az életét. Szűkre kimért helyen, városban, társaságban kell élnie, és ha nem ügyelne bizonyos szabályok betartására, minden hevesebb mozdulatával orron ütné a szomszédját vagy az őt. A szabályok a konvenciók. A romantikus lelkek mindig is lázadoztak ellenük, az érettebb és klasszikusabb lelkek bölcs megnyugvással tudomásul vették, és igyekeztek megnemesíteni őket azzal, hogy mélyebb értelmüket megkeresték. Goethe szerint a konvenciók olyan intézkedések, amelyeket az emberiség legbölcsebbjei találtak ki, hogy az élet elviselhető legyen.

De ha Angliára gondolunk, nemcsak ezekről a konvenciókról van szó. Angliában részben a régi városi és ipari civilizáció fegyelmező hatása, részben a szektárius protestáns (ún. puritán) erkölcsiség, részben pedig a Brit Birodalom megszervezésének és megtartásának gyakorlati szükségletei olyan fokú konvencionalizmust fejlesztettek ki, hogy a konvenciók már nem szabályozzák többé az életet, hanem egyszerűen a helyére álltak, és életet játszanak. A jól nevelt angolt az a veszedelem fenyegeti, hogy már nem is él, hanem csak funkcionál, teljesíti azokat a szellemi, erkölcsi és érzelmi konvenciókat, amelyeket társadalmi helyzete megkövetel.

Hogy mit jelent ez a csontig ható konvencionalizmus, legjobban a nyelv példája illusztrálja. Aki élt angolok közt, tudja, hogy a beszélt angol nyelv más, mint az emberiség többi nyelve. Mert míg

más nyelv arra való, hogy az ember a mondanivalóit közölje, az angol nyelv arra szolgál, hogy az ember bizonyos helyzetben elmondja azt, amit abban a helyzetben illik mondani. A többi nyelven beszél az ember, angolul funkcionál. Azt mondják, a kínaiak az év bizonyos napján összeülnek egy teaszertartásra; mindenki tudja előre, szóról szóra, hogy mit kell mondania, a szerepek ki vannak előre osztva, és így elcsevegnek a tea jóságáról, a házigazda kedvességéről, az élet kellemességéről, és azután megelégedetten hazamennek. A jól nevelt angol társalgása veszedelmesen közeledik ahhoz, hogy állandó teaünnepély legyen. Nemcsak a témák vannak szigorúan szabályozva, hanem úgyszólván a mondatok, a nyelvi fordulatok is, amelyekkel élni kell. Hasonló megmerevedés található az élet más területein is.

Ez ellen a merevség ellen küzd az angol regény vitalisztikus lázadása. A regényírók honfitársaikat vissza akarják kalauzolni az élethez. Amint Odüsszeusz, az alvilágjáró, élő vérrel itatta a „schémákat", az árnyakat, hogy újra tudjanak érezni és beszélni, úgy akarják ők is átitatni honfitársaikat a nagyobb élet vérével. Hiszen az angolok számára sem végérvényes, és nem is kezdettől fogva való faji adottság, hogy konvencionálisak, aminthogy a franciák számára nem végérvényes a racionalizmus. Az angoloknak is voltak eleven századaik, sőt valamikor az angol–skót történelem volt Európa históriájának a legvadabb fejezete; és angolok rajzolták halhatatlan művészetté a szenvedélyek viharvonalait: Shakespeare és kortársai.

A lázadás az örök angol regénytéma folytatásaként játszódik le: harc a képmutatás ellen. Erről szól Fielding *Tom Jones*-a óta, tehát a XVIII. század közepe óta a komoly angol regények nagyobb része. Csakhogy, amint már említettük, a régibb angol regény nem lázadt fel, csak ostorozott. A képmutatás ellen a keresztényi erkölcs nevében tiltakozott. A gátlásokat nem akarta megszüntetni, csak őszintékké akarta tenni. A modern regény viszont nemcsak a képmutatás ellen lázad, hanem mindjárt azok ellen az elvek ellen is, amelyekért a képmutatás történik. Azt mondják, hogy a képmutatás a bűn zászlóhajtása az erény előtt: a képmutató feltételez bizonyos erkölcsi normákat, amelyekkel nem mer nyíltan szembehelyezkedni. A lá-

zadó regényíró nemcsak a zászlóhajtás ellen tiltakozik, hanem az erény ellen is, amely előtt zászlót kell hajtani. Ne azért ne legyünk képmutatók, mondja, mert az erény jó, a képmutatás pedig rossz, hanem ne legyünk képmutatók önmagunk előtt sem, mert legfőbb kincsünk az élet, és aki konvencionális, aki képmutató, az nem él igazán.

Az angol regény-szabadságharc kimagasló, körülharcolt és ma már egész Európa kisugárzó hatású vezérei Aldous Huxley és a néhány év előtt fiatalon meghalt D. H. Lawrence. Harmadikul mellékjük állítjuk az írónak nem kisebb, de jóval kevésbé ismert J. C. Powyst.

Huxley és Lawrence, egykori barátságuk és világnézetük rokonsága dacára, származásuknál, vérmérsékletüknél és egész szellemiségüknél fogva két ellenkező pólust, talán az ember két határlehetőségét jelentik: a tisztán értelmi és a tisztán érzelmi ember kétféleségét. Úgy aránylanak egymáshoz, mint a Huxley által olyannyira becsült XVIII. században Voltaire és Rousseau.

Aldous Huxley az intellektuális lázadó. Intellektuálissá teszi már híres tudós családjának hagyománya is, neveltetése, tudományos érdeklődése, tanulásra és leküzdhetetlenül gondolkozásra hajló természete. A túlságos intellektualitás már magában is lázadás Angliában. A konvencionalizmus nem tűri, hogy valaki lényegesen okosabb legyen, mint a többi úriember. Az angolok élesen elválasztják egymástól a high brow (magas szemöldökű) és a low brow (alacsony szemöldökű) embertípust. High brownak lenni, vagyis felhúzott szemöldökkel, komolyan, értelmesen, tagolt mondatokban, három szótagos szavakkal nehéz kérdésekről beszélni, nem egészen good form, jól nevelt ember nem tesz ilyesmit. A high brow a társaságban fárasztó, mert gondolkozásra kényszerít, neveletlen, mert érezteti embertársaival, hogy okosabb náluk, és, a minden angol vérében levő utilitarizmus szempontjából, felesleges is. Az impériumot nem a gondolkodók építették fel. Huxley vállalja high brow voltának minden ódiumát, lénye tiltakozás a low brow-k uralma, a kötelező ostobaság konvenciója ellen.

Innen ered talán az angol kritika mélységes bizalmatlansága

Huxleyval szemben. Valahányszor új könyve jelenik meg, a kritikusok megírják, hogy Huxley intellektuel, és nem író. Vagy: intellektuel, tehát nem író. Alakjai nem élnek, mondják, az egész mű csak gondolat, kiagyalt munka, szellemesség, hiányzik belőle az a valami, ami az írót íróvá teszi. A közelebbről meg nem határozott valami alatt maguk-tudatlanul az ostobaságot értik.

Pedig nem kétséges, hogy Huxley igazi író, és csak azután intellektuel, sőt csak akkor intellektuel, amikor író. Nála gondolat és írói ábrázolás nem függetlenek egymástól, mint azoknál, akik kívülről visznek intellektuális tartalmat a műveikbe, mint Wells vagy akár Lawrence. A számára is, mint Proust vagy Th. Mann számára, a művészet megismerés. Ábrázolás és műveltségi élmény könyveiben teljesen egybeolvadnak.

Lázadása általában a konvenciók ellen, de elsősorban mégis a butaság konvenciója ellen irányul. Megdöbbentő és egyben utolérhetetlenül mulatságos példákon mutatja be, hogy a butaság magában nem elég az üdvösségre. (Igaz, hogy az okosság sem.) A buta ember, az életben látszólag diadalmaskodó low brow végül is áldozatául esik az okosabb csalóknak, mint pl. az a skót milliárdos, aki élete végén hatalmába kerül egy szentimentális tanítónőnek, mert ez felvilágosítja, hogy lelke is van.

Legfőbb támadása azonban nem is annyira a butaság, mint inkább az álokosság, az intellektuális konvenció, a fél- és hamis műveltség, a szellemi sznobizmus és nagyképűség ellen irányul. Regényei és novellái majdnem valamennyien intellektuális miliőben játszódnak: írók, művészek, tudósok és főképp művészetpártoló amatőrök és érdeklődő úrinők között. Ezekben az irodalmi szalonokban és vendéglőkben azután felvonul korunk egész szellemi menazsériája.

Legfőbb tehetsége a figurarajzolás. Alakjait gyors és éles mozdulatokkal dobja elénk. Nem törekszik a XIX. század írói által oly nagyra becsült, szenvtelen ábrázolásra; rokonszenves alakjait ironikus gyengédséggel, szellemi torzszülötteinek a tömegét pedig pokoli malíciával kezeli. A XVIII. század nagy rosszindulatúinak, Swiftnek és Voltaire-nek a leszármazottja, hidegen ragyogó stílusában is. Olykor teljesíti azt a követelményt, amelyet Swift állított fel

magának: mondatokat ír le, amelyek úgy hatnak, mint az ostorcsapás. Olvasása közben az ember hirtelen elpirul: „Istenem, hátha én is ilyen vagyok, mint ez az ember, akiről olvasok."

Huxley (aki még fiatal ember) eddig négy rendes terjedelmű regényt írt, igazi területe inkább a hosszú novella volt. Első regénye, a *Those Barren Leaves*... már tökéletes figurarajzolónak mutatja, de kompozíciós érzéke még bizonytalan, sok még a hagyománykövető tájélmény, Olaszország felfedezése. Az *Antic Hay* (magyarul megjelent *Légnadrág és társai* címen) már igazi huxleyi menazséria, a komoly alapú, pesszimista frivolság ebben már teljes, a harc a szerelem konvenciói ellen már megindult.

Főműve eddig a *Point Counter Point* (magyar fordításának címe, meglepetésszerűen: *A végzet bábjátéka*), a kilencszázhúszas éveknek egyik legnagyszerűbb írói alkotása. Abba a regénytípusba tartozik, amelyik a kor keresztmetszetét, az angol élet totalitását akarja adni. Igaz, hogy bizonyos önkéntes korlátozással: csak a szellemi élet totalitását, csak az intellektuális társadalom keresztmetszetét keresi. Mint Jules Romains könyvében, itt sincs hős, több sors halad benne párhuzamosan, kis, novellisztikus mozaikok számolnak be az egyes sorsok fordulatairól. Innen a cím, amelynek magyar jelentése: kontrapunkt.

A regény rezonőrje, Huxley felfogásának a szócsöve, Rampion, a festő; benne állítólag D. H. Lawrence-t rajzolta. Az ő szájába adja vitalisztikus világnézetét. Rampion ítéletet tart az egész konvenciókba élettelenedett Anglia, egész sémává soványodott civilizációnk felett. Az emberek nem tudják, mi az élet. Vissza kell térni az ősök életformájához. Nem a primitív népek kulturátlan vadságához, hanem az ősi kultúrák életformáihoz. Eszményképe a görögség, történelmi pályája kezdetén, és a mai latin népek alsóbb rétegei, délfrancia és olasz parasztok, akikben az ókor magatartása csaknem változatlanul él tovább. Meg kell újra tanulni, milyen szép az élet a maga egyszerű valóságában és természetességében.

De Rampion a szerzőnek csak az eszméit képviseli (amelyeket egyébként azóta már fel is adott). Huxley a maga embertípusának életét és tragédiáját Philip Quarles, a regényíró alakjában rajzolta

meg. Itt a vitalista lázadás maga az író ellen fordul, itt már nem gúnyol és ostoroz, hanem ítélkezik önmaga fölött, ahogy Ibsen követelte. Philip az az ember, akiben az élet minden színe gondolattá desztillálódik. Ha kocsija előtt egy nyúl fut át az úton, rögtön a nyulak természetrajzáról tart előadást a feleségének. Ha valami történik vele, rögtön azon gondolkozik, hogyan használja fel regényében. (A regényen végig írja a regényét, mint a *Lex Faux-Monnayeurs* hőse.) Philip Gide fiatalkori regényalakjainak, különösen a *L'Immoraliste* főszereplőjének a közeli rokona, de a számára nincs megváltás. Sosem fog hazatalálni az élethez, megmarad mindvégig egy átvághatatlan üvegbura alatt, a gondolat birodalmában. Az emberekhez nem fűzi semmi érzület, olyan magányos, hogy már nem is tudja, hogy magányos, mert nem tudja, hogy másképp is lehet. Nincsenek örömei, sem bánatai, él és nem él, séma Odüsszeusz áldozatánál, aki vérre nem is kívánkozik már.

A modern regény egyik nagy felfedezése a lelki álságnak, a hamis lelki életnek, az álszemélyiségnek a birodalma. Minden érzés lehet igazi és lehet hamis a lélekben, és a kettő közt olvadó átmenetek vannak. Egy (még Hitler előtti) német pszichológus, Pfänder, példájával élve: amikor a sörház asztalánál az ünnepi szónok feláll, hogy harcias frázisait elmondja, eleinte csak szavakat beszél, és nem érez mögöttük semmi lélekben valóságos tartalmat. De lassanként, a sör és saját szavainak a hatása alatt az álérzelem megtelik, igazivá válik, a szónokot őszinte düh és lelkesedés tölti el. Ez a folyamat életünkben ezerszer megismétlődik, és a modern regénypszichológia kitűnően tudja már ábrázolni.

Ebben Huxley a nagymester. Az ő területe elsősorban az intellektuális álszemélyiség. Legjellegzetesebb és legsikerültebb ilyen alakja Grace, a *Two or Three Graces* című (magyarul is megjelent) kisregényének a hősnője. Grace-nak igazi személyisége talán nincs is, álszemélyiségét pedig udvarlói szerint váltogatja: amikor zenekritikus udvarol neki, él és hal a zenéért, amikor egy bohém festő kezébe kerül, merészen és festőien bohém lesz stb. Grace önkéntelenül vesz fel álszemélyiségeket, de Burlap, a *Point Counter Point* egyik főalakja, szándékosan és praktikus okokból ölt magára egy álszemé-

lyiséget. Ez a szellemi Tartuffe, Rousseau-karikatúra, az álmisztikus, aki Assisi Szent Ferencről mesélve lopja be magát öregedő lányok ágyába, Huxley legsátánibban megrajzolt, legsikerültebb figurája.

Utolsó regényében, a *Brave New World*-ban (magyarul: *Szép új világ* címen), a figurarajzolás háttérbe szorul Huxley másik írói szenvedélye, a gondolatnak ad abszurdum való plasztikus végiggondolása mögött. Ebben a regényben Huxley az angol humor egyik legnagyobb mesterének bizonyul. A *Brave New World* utópia, vagyis inkább ellenutópia. A jövőben játszódik, a szokványos utópiák jövőjében, a tökéletes gépek és higiéniai intézmények, a tökéletes társadalom világában. Sátáni iróniája az, hogy megmutatja, hogy az a világ, amelyik elméleti és racionális elgondolásaink szerint a legtökéletesebb, minden mélyebb és igazibb életösztönünk szerint a legrosszabb a lehetséges világok közül. Mert civilizációnk ma ellentétes irányban halad igazi rendeltetésével, azzal az élettel, amit Huxley vitalizmusa értelmében fel kellene szabadítani. Fel kellene szabadítani minél előbb, mert különben nyakunkon lesz a tökéletes társadalom...

A *Brave New World* mottója az lehetne, hogy az Isten azzal bünteti meg a legsúlyosabban az embereket, hogy teljesíti a vágyaikat. A Huxley álmodta jövőben a mai civilizált ember minden vágyálma teljesült. Az embereknek nincsenek már anyagi gondjaik, betegségeik, öregkoruk, szerelmi éhségeik, problémáik. Mindenki szép és mindenki boldog. De ebben a tökéletes társadalomban elveszett, el kellett vesznie annak, ami mégis-mégis mai boldogtalan életünk legfőbb kincse és szépsége volt, az egyéniség. Az embereket már nem szülik, hanem palackokban állítják elő szériánként.

És az egyéniséggel együtt elveszett minden, amit ma nagynak tartunk. Az emberiségnek, mondja a Világellenőr a regényben, választania kellett egyfelől az Igazság és a Szépség, másfelől pedig a boldogság között. Az emberiség természetesen a boldogságot választotta. És íme ez lett belőle: a hülye jólápoltság, a kritikátlan megelégedés birodalma. A szériákban előállított és gramofonlemezeken nevelt emberekből kiveszett az egyén minden lázadása; a fool's paradise, az egész világ olyan, mint Hollywood. Ez lenne, ha az

emberek vágyai teljesednének. Ha Swift ma élne, bizonyára egy könyv sem tetszene neki annyira, mint ez. Mert az ő nemes lovai óta senki sem ítélkezett oly maró gúnnyal az emberfajta eredendő ocsmánysága fölött, mint Huxley.

Huxley az új irodalom legszellemesebb írója. A sors különös iróniájaképp a nem intellektuális angol nép fia fogja elfoglalni azt a kimagasló helyet, amelyet az előző nemzedékben Anatole France töltött be. De ez sem véletlen, hanem a nagy lázadás következménye: a racionális franciák ma az eszük ellen lázadnak, és elfordulnak az okos Anatole France-tól, míg az angolok a tulajdon ostobaságuk konvenciója ellen lázadnak, és legjobb írójuk egyúttal a legokosabb is.

Míg Huxley lázadásának szellemi tartalma az egész világra szól, Lawrence lázadása inkább inzuláris természetű. Csak Angliában üdvös, mert Anglián kívül az anti-intellektualista irányt erősíti meg.

D. H. Lawrence, amint mondtuk, bár világnézetük rokon, Huxley poláris ellentéte. Már előtörténeténél fogva is: bányászcsaládból tanulta fel magát íróvá; és ami eredeti miliőjéből kilendítette, nem az átlagfölötti tanulékonyság és eszesség volt, mint az autodidakták nagy részének az esetében, hanem végzetesen felfokozott érzelmi életének, született költő voltának a pátosza.

Talán származása indokolja meg, hogy Lawrence az az író lett, aki néven nevezi a gyermeket. Mikor az új regényírók és a vitalisták általában életről beszélnek, elsősorban a szerelmi életet értik alatta, és amikor szerelmi életről beszélnek, elsősorban a nemi életet értik alatta. Lawrence nem írja körül a dolgokat, hanem egyenesen és úgyszólván kizárólag erről az egyről beszél. Ebben rejlik nagy fontossága Anglia számára.

A „kontinentális" ember alig tudja elképzelni, a puritán tiltásoknak Angliában micsoda hatalmuk volt és van még ma is a lelkek fölött. Nem tudja elképzelni, milyen mértékben sikerült az angolnak elszigetelnie a szerelem testi jelenségeit életének és gondolkodásának az egészétől. Az angol szerint az ilyen dolgokat esetleg meg lehet tenni, de nem szabad beszélni róluk, és legjobb nem is gondolni rájuk. Az angol, a többi emberhez viszonyítva, mérhetetlenül naiv és tudatlan a szerelem mesterségében. Évszázadokon át nem

vallotta be magának, hogy ez fontos dolog, és hogy elsődleges és intenzív ösztönzés hajtja az embert ilyen irányokba. George Moore szépen mondja, hogy a tisztátalanság volt az a bűn, amely ellen való küzdelmet az angol faj hivatásának választotta.

A világháború után, átmenetileg, az egész világon megrendültek a nemi erkölcsöt szabályozó normák. Oka volt ennek a háborús évek állandó halálközelsége, a háborút közvetlenül követő évek szörnyű krízisei, amelyek mindenfelé az úgyis-minden-mindegy hangulatát váltották ki, továbbá, elméleti és irodalmi téren a freudizmus, amely a régi tiltásokat a modern ember legfőbb bálványa, az egészség nevében ásta alá tudományos műkifejezésekkel – ezeknek a mai átlagpolgár sosem tud ellenállni.

A nemi morálnak a megingása kevésbé volt érezhető azokban az országokban, amelyekben a morál amúgy sem volt túlságosan szigorú. Ezekben az országokban az immorális hullám a húszas évek közepe felé el is ült. Ellenben Angliában és Amerikában, amelyek a világháborúig puritán szellemben éltek, maradandó és mélyre ható morális átalakulások következtek be. A nemi erkölcs kritikája, lázadás a régi kódex ellen, az egész angol és amerikai irodalomban általános; minden regénylázadáshoz hozzátartozik itt a szerelem lázadása is. Jellemző, hogy a birth control és a pszichoanalízis sehol sem olyan népszerű, mint ezekben az országokban.

Ennek a szerelmi lázadásnak a legfőbb zászlóvivője és legszélsőségesebb prófétája D. H. Lawrence. Gép- és papírízű civilizációnknak Nietzsche óta nem volt nála kegyetlenebb, elkeseredettebb, Savonarola-szerűbb ostorozója. A gépek kiszívják a vért és a velőt. Vissza az élethez, amelyet Európában utoljára az etruszkok ismertek, amelyet ma már csak a primitív népeknél, a mexikói indiánoknál lehet feltalálni. Vitalizmusa konkrétebb értelmű, mint a többieké: élet alatt a gátlásmentes nemi életet érti.

A szabad nemi élet jogait, sőt kötelességeit és egyedül boldogító voltát hirdeti novelláiban és regényeiben. Hirdeti inkább, mint ábrázolja, mert Lawrence mégis igazi angol, és tele van társadalomnevelő jó szándékkal. Prédikátori lendülettel, keserű és megrázó pátosszal szónokolja mindazt, aminek az ellenkezőjét szónokolták nem keve-

sebb lendülettel a régi prédikátorok. „Ne paráználkodj!" – mondták megrendülve és síri hangon a nagyapák. „Paráználkodj!" – mondja Lawrence nem kevésbé síri hangon.

Remekművei a novellái. Ezekben tiszta művész, a próféta háttérbe szorul a zseniális lélekábrázoló mögött, és a fajtalanságra való buzdítás csak mint föld alatti moraj hallatszik. Vitalisztikus megszállottsága képessé teszi, hogy megérezze ember és természet egészen titokzatos összefüggéseit. Legjobb novellái azok, amelyekben felfedezi az emberben a thériomorph, az állatformájú réteget. *(St. Mawr, The Fox, The Ladybird.)* Nem az állatias, alacsonyrendű érzületekről van itt természetesen szó, nem az „állat az emberben" rémhistóriáiról – az „állat" szót Lawrence a szó legnemesebb értelmében használja, és a jelen esetben mi is. Az állatban van valami emberfeletti nagyszerűség, amit a primitív népek ismertek, és ezért isteneiket állat formájában ábrázolták, és állatok voltak nagy mondáik hősei. A civilizált ember ezt az érzést elvesztette, és csak néha-néha borzong fel benne, amikor egy kutyának vagy egy lónak a szemébe néz. Magyarázni ezt nagyon nehéz. Aki maga sosem érezte az ősi élettel való kapcsolatot, ami az embert az állathoz oly megtisztelően közel hozza, annak a számára Lawrence írásai érthetetlenek és utálatosak.

A regényei sokkal kevésbé sikerültek. A túlságos lélektani lelkiismeretesség és az állandóan előbúvó nevelő attitűd legtöbb regényét mérhetetlenül terjengőssé és unalmassá teszi. Komoly szándékai kiirtanak a stílusából minden lágyságot, könnyed szépséget vagy üdítő szellemességet.

Egyetlenegy regénye van, amelyet különösebb megerőltetés nélkül végig lehet olvasni, a méltán hírhedt, Angliában elkobozott és azután megcsonkítva kiadott *Lady Chatterley's Lover* (magyarul *Lady Chatterley és kedvese* címen). Ez kétségkívül Lawrence főműve, prófétiája ebben fejeződik ki a legvilágosabban és a legharsogóbban. Egy előkelő hölgy férjével él, akit a háborúban nyomorékká lőttek. Férjével nincs megelégedve, szerelmes a vadőrbe, a szeretője lesz, otthagyja a férjét, hogy a vadőr felesége legyen.

Amint látjuk, a lázadás mégsem pusztán a szerelmi tiltások ellen irányul, hanem a társadalmi korlátok ellen is. A szerelem nem ismer

társadalmi korlátokat, úgymond, sőt a nép egyszerű gyermekei inkább meg tudják adni a ladyknak azt, ami után vágyódnak, mint előkelő és sebesült férjeik. Kontinentális szempontból ez a mese nem is olyan izgalmas, és nem is olyan újszerű: a bécsi operettekben többnyire ilyesvalamiről volt szó.

Igen jellemző, hogy még Lawrence sem tud teljesen szabadulni az angolnak a vérében levő sznobizmustól: a derék vadőrről megtudjuk, hogy azért mégsem olyan közönséges vadőr, a háborúban tiszt volt, és azért vonult vissza önként az erdei egyszerűségbe, mert a civilizációról éppolyan kidolgozott és helytelenítő teóriája van, mint Lawrence-nek.

De a *Lady Chatterley's Lover* nem erről nevezetes. Lawrence, a nagyszerű lélekismerő, jól tudja, hogy élet és beszéd a civilizált emberben a legszorosabban összefüggnek, és hogy amiről nem beszélhetünk, azt nem is éljük egészen. Tehát aki a szerelmet fel akarja szabadítani, annak elsősorban a szerelemre vonatkozó szavakat kell felszabadítania. Lawrence ezért prófétai dühvel veti magát a nyelv impurifikálására, könyvét teletömi „ocsmány" kifejezésekkel: mert amíg honfitársai nem tanulnak meg természetesen beszélni bizonyos dolgokról, addig nem is fognak természetesen élni. A *Lady Chatterley's Lover* hemzseg az olyan szavaktól, amelyek nem tűrik a nyomdafestéket. Be is tiltották az angolok, de más országban valószínűleg ki sem nyomtatták volna. Ezeken a merészségeken még Shakespeare és Rabelais korában is megdöbbentek volna.

Ez az angol lélek egyik paralogizmusa: a hallgatag angol, ha egyszer mégis elkezd beszélni, könnyen lesz fecsegő és elviselhetetlenül indiszkrét, és a szemérmes angol, ha egyszer elkezd ocsmányságokat beszélni, elpirítja a legviharvertebb kontinentális embert is. A *Lady Chatterley's Lover* végig ebben az erőszakosan áttört hangulatban íródott.

Nem angol számára mindez meglehetősen komikus és részben visszataszító is. Komikus a komolyság és pátosz, amellyel Lawrence leír szavakat, amilyeneket mi csak a kabinok falán szoktunk olvasni. Visszataszító az a nyúlós és ragadós szexuális miszticizmus is, ami Lawrence könyveiből árad. Elhisszük, hogy fontos, hogy az ember

egészséges szerelmi életet éljen. A kontinensen ezt egyébként már Lawrence előtt is sejtették. De nem értjük, miért kell ezekbe a használati utasításokba valami zavaros metafizikát is belekeverni. Mert ez is Lawrence: a *The Plumed Serpent*-ben (magyarul *A tollas kígyó* címen) az indiánok közé vezet, és egész mitológiát épít fel a férfierő kultuszára. Veszedelmes is, mert a nyers ösztöniségnek ez a glorifikálása csak megerősíti korunknak amúgy is végzetes, kultúraellenes hajlamait.

Angliában Lawrence csakugyan fontos hivatást töltött be, ha nem is az angol élet, de az angol irodalom szempontjából: kimondhatóvá tett dolgokat, amelyekről előtte angol írók nem tudtak beszélni. Jelentősége az, hogy ő volt az első angol író, aki ráeszmélt arra, hogy férfi.

A harmadik nagy lázadó, *John Cowper Powys* neve az angol nyelv határain túl alig ismeretes, és Angliában sem hasonlítható népszerűsége Huxleyéhoz vagy Lawrence-éhoz. Pedig Powys emberi mondanivalója sokkal nagyobb és átfogóbb, művészi megismerése sokkal mélyebb és filozofikusabb, mint a másik kettőé. A regényműfaj története szempontjából pedig azért is fontosabb náluk, mert Huxley és Lawrence legfőbb ereje a hosszú novellában van, regényeik közül egyedül a *Point Counter Point* lépett fel a nagy regény, a totalitás igényével. Ezzel szemben Powys a nagy regény, a legnagyobb önigényű műfaj embere, és lehet, hogy új fejezetet jelent a regény további sorsában.

A totalitásra való törekvés nála már abban is megnyilvánul, hogy regényei mintegy szintézisei a modern regény törekvéseinek. Csak a hűséges tanítvány lehet idővel nagy mester. Powys nagyon sokat tanult elődöktől és kortársaktól: Dosztojevszkijtől a megnevezhetetlen titokzatosság és borzalom hangulatát, ami együtt jár minden igazi lelki valósággal; az északiaktól az atmoszféra, az egységes lelki táj művészetét; Prousttól a kérlelhetetlen analízis tudományát és az emlékezés elméletét, Gide-től az action gratuite-et, Lawrence-től a szókimondást és az egész koráramlattól a mitológia vágyát, a csoda feltámadását. De nemcsak a regényíróktól tanult. Powys nemcsak intellektuel, mint Huxley, hanem hivatásos tudós, módszeres filo-

zófus is. Amint Huxley az elit műveltségét, úgy olvasztja ő könyveibe a kór eleven tudományosságát, tehát leginkább azokat a tudományokat, amelyek napjainkban a legerőseb̨b forrongásban vannak, az új lélektant és a vallástudományt.

De tárgyban is az emberi élet totalitását keresi. Hatalmas terjedelmű és szélesedő haladású regényei, *Wolf Solent* és a még nagyobb szabású *Glastonbury Romance*, azzal a szándékkal íródtak, hogy ne hiányozzék belőlük semmi emberi. Mindkét könyv az emberi relációk teljes kézikönyve. Az ember viszonya Istenhez, természethez, halálhoz, a szellemhez, a múlthoz, a saját múltjához – és a többi emberhez való relációk teljes diapazonja: szülők és gyermekek, barátok és ellenségek, futólagos ismerősök, megnevezhetetlen vonzalmak és ellenszenvek, és legfőképpen a szerelemnek mérhetetlen sok válfaja: erről szólnak Powys könyvei.

Legfőképpen a szerelemről. Powys is részese annak a morális vagy inkább immorális lázadásnak, amelynek Lawrence a zászlóhordozója. Ő is elérkezettnek látja az időt, hogy végre elmondják az igazságot a szerelemről. Az a szerelem, amelyről ő beszél, nemcsak hogy nem olyan egyoldalúan a testre korlátozott ügy, mint amit Lawrence ért szerelem alatt, hanem éppen ellenkezőleg, talán az egyetemes irodalomban nincs még egy író, aki a szerelmet olyan általánosan fogta fel, és Erósz istent annyiféle alakváltozásában fel tudta ismerni, annyi álarc mögött. Fel tudja fejteni a legrejtettebb erotikus összefüggéseket, amelyek embert emberhez, tárgyakhoz, eszmékhez fűznek. Az egész világot pán-erotikus színben tudja látni és festeni, anélkül hogy valami egészségtelen és visszataszító szexuális megszállottság rabja vagy a kiéhezettség monománja volna.

Erósz isteni útjai nem mindig egyenes utak. A lelke mélyén a legtöbb átlagember is különös aberrációkat hordoz, és az átlagfölötti ember úgyszólván sohasem olyan, amilyennek szerelmi szempontból lennie kellene. Ezért Powys világa át meg át van szőve azzal, amit orvosi uralom alatt élő korunk patologikusnak nevez. Az egészséges szerelem az élet szolgálatában áll – de Powys és regényalakjai jól ismerik azt a másfajta szerelmet, amely ezer formában az enyészet, az önmegsemmisítés felé kívánkozik. Powys emberei általában a

halál rokonai. Valami enyészetes, túlérett és finoman rothadó van Powys regényeiben, a tetőfokára jutott kultúra illata, és ha van értelme ennek a szónak, Powysra igazán rá lehet mondani, hogy dekadens.

De a dekadencia csak az egyik oldala rendkívül bonyolult lényének. Más oldalról tekintve, megint alig van író, aki annyira felfelé mutató, „emelkedett" volna, mint Powys. Regényeiben újra értelmet nyernek, rehabilitálódnak azok a magasztos eszmeerők, amelyek korunkban olyannyira meggyöngültek: a primitív és töretlen hit, az áldozatos és csakugyan hegyeket mozgató szeretet és a tiszta, mély, szentimentalizmus által fel nem hígított, az ideák piramisán trónoló jóság. Mindaz a végső tisztaság és erkölcsi szépség, amelyet valamikor a Grál szimbolizált; a *Glastonbury Romance*-ban Powys visszatér ehhez az ősi nagyszerűségű szimbólumhoz.

Vitalizmusa sokkal nemesebb és egyben sokkal metafizikaibb, nemcsak mint Lawrence-é, hanem mint a kortársaké általában. Paradox módon így lehetne megfogalmazni Powys erkölcsi mondanivalóját: az Életet nem az életben kell keresni. A nagy, totális, egész énünket betöltő pillanatokat nem lehet módszeresen, mintegy helyes diétával bedolgozni mindennapi életünkbe, mint ahogy Lawrence akarja. Az emberben egy mélyebb én rejtőzik, az „ichtyosaurus-én" – így nevezi Powys –, mert mint az ős szörnyeteg, ez az én nyugodtan hever az élet termékeny ősiszapjában. Közönyösen fordul el mindentől, amit az ember fontosnak tart: pénztől, hírtől, felületi szerelemtől. Csak az ősi egyszerű valóságok érdeklik: a napfény és a test egyszerű örömei.

Ennek a mélyebb énnek vannak nagy pillanatai. Egy táj, egy facsoport, egy régi ház, egy emberi arc vagy legkivált egy szag, egyszerre felrázzák, felemelik az iszapból. Az ember hirtelen átéli a legmélyebb összefüggéseket, egész élete összefut egy pillanatban, megérti életének ki nem fejezhető jelentőségét, és mérhetetlen boldogság fogja el. Más boldogság ezen a földön nincs is, mint ezek a megnevezhetetlen pillanatok. Így találkozik Proust és Powys, a misztikus boldogság elméletében.

És vannak boldogtalan pillanatai is ennek a mélyebb énnek. Mi-

kor valami hasonló, racionálisan fel nem oldható jel, egy arc például, ráeszmélteti az emberiség nagy nyomorúságára. Amikor egy pillanatban átél minden szenvedést, szegénységet, betegséget, öregkort, halált. Ilyenkor olvad bele a mélyebb én miszticizmusa egy mindent magába ölelő humánumba: addig senki sem lehet boldog, amíg a világon boldogtalanság van.

Powys regényei azért is haladóbbak, továbbmutatók, mint Huxley vagy Lawrence regényei, mert bennük tág tere nyílik a csodálatosnak, amiben az új regény legfőbb ismérvét látjuk. A *Wolf Solent*-ben még nincsenek határozottan csodának mondható események, a regény mindennapi emberek mindennapi története. De az atmoszféra már csodahordozó. Az egész regény valami meghatározhatatlan módon titokzatos. Dosztojevszkijre emlékeztet: az ember folyton várja, hogy a következő pillanatban valami rettenetes fog történni, vagy valami borzalmas titok fog nyilvánosságra kerülni. Dosztojevszkijnél a rettenetes dolog be is következik. De Powys módszere sokkal borzalmasabb: a rettenetes dolog nem következik be. Mert a titokzatosság, amit érzünk, nem más, mint a valóság titokzatossága. Akit nem véd a gondolati és erkölcsi konvenciók ruhája, annak a világ hozzáér a meztelen énjéhez, és annak a számára a világ rejtelmes és hátborzongató jelentőséggel teljes. Powys csodálatos művészete az, hogy meg tudja ragadni ezt az életérzést, amely mindent a titok csillaga alatt fogad magába. Ez a legmagasabb realizmus, amelyhez író eddig elérkezett.

A *Glastonbury Romance*-ban a csoda már jelenvaló, és konkrét formában egybeolvad a valósággal. Emberei Arthus király kardját, az Excaliburt látják az égből lehullani, halottakat támasztanak fel, a fotelekben éjszakánként kísértetek ülnek és dialogizálnak. A regény mitológiai regény: minden mozzanata a Grál-legendával függ össze, és kozmikus hatalmak állandóan beavatkoznak az emberek sorsába. Egy öreg lelkész személyes rossz viszonyban van a nappal, a nap általában igen fontos szereplő a könyvben. Az olvasó nem tudja osztatlan örömmel fogadni ezt a homályos és egyáltalán nem meggyőző mitológiát, és legszívesebben kihagyná a regényből, amely

nélküle is megáll. De mint kísérlet, egyike a legnevezetesebbeknek a modern regényírásban.

Be kell vallani azt is, hogy Powys regényeinek regényszempontból van egy olyan hibájuk, ami miatt mégsem lehet őt az egészen nagy írók közé sorozni, ami miatt nem ér fel a vele leginkább rokon oroszok magasságáig. Regényei nem minden részükben érdekes olvasmányok. Nem mintha nehéz lenne a stílusuk. Proust hasonlíthatatlanul bonyolultabb és nehezebb, és mégis érdekes olvasmány; nehéz volta az igazi olvasót úgy csábítja az olvasásra, mint a hegy a turistát. Powys hibája az, hogy túlságosan sok. Totalitásra való törekvésében, a régi hagyományokat követve, társadalmi totalitásra is törekszik. Ezért regényeiben olyan szereplőknek a tömege hemzseg, akik tulajdonképpen elengedhetők lennének: a *Glastonbury Romance*-ben például gazdáik és szülőik körül a cselédek és a gyermekek hatalmas és teljesen érdektelen serege. Powys még nem a jövő regénye, mert az igazi regény nem lehet más, mint érdekes. De mindenesetre az az író, aki a legkevésbé tegnapi, aki a regényírás legtávlatosabb lehetőségeit sejteti.

A három nagy lázadó mellett hozzájuk viszonyítva sokkal kisebb, de önmagukban jelentékeny regényíró lázadók színezik a mai angol szellemi élet spektrumát. A lázadástól nem maradt mentes még a tárgytörténetileg leghagyományosabb angol regénytípus, az egzotikus és tengeri regény sem. Ezt a típust a század elején Joseph Conrad elmélyítette, a szokványos kalandokat gazdag lelki és költői tartalommal töltötte meg; a mai regényírók számára pedig a vitalista lázadás szócsövévé lett a déltengeri történet is.

Az angolok legnépszerűbb egzotikus írója ma *W. Somerset Maugham*. Nálunk sokáig rossz színdarabjai révén volt ismeretes. Tehetségének igazi területe a novella. Legjobb novellái – és regényei közül a *Moon and Sixpence* (magyarul: *Az ördög sarkantyúja* címen, Gauguinnek, a festőnek regényes életrajza) – arról az emberről szólnak, aki belefáradva az európai civilizáció élettelenségébe, a trópusokra menekül. Itt, a színes emberek, malájok és polinéziaiak között megtalálja az elveszett paradicsomot, és leveti magáról a fehér civilizáció eszményeit és konvencióit. Boldogsága a civilizált ember

szemében megalázó, lealacsonyító – de hiába, ez a boldogság. Hasonló jellegű *H. M. Tomlinson* egzotikus regénye, a *Gallion's Reach* is. Csakhogy ebben a hős nem a passzív, napon heverő boldogságot találja meg, mint Maugham alakjai, hanem az őserdőben visszanyeri a civilizáció által kiszívott életerejét, és megújulva tér vissza Londonba. A veszedelmes élet evangéliuma ez, mint a francia új-egzota írók, Cendrars vagy Malraux regényei. A veszedelmes élet írója Maugham is, de hűvös és ironikus írója, *Ashenden*-regényeiben (megjelentek magyarul is), amelyek a háború alatti angol kémszolgálatból merítik témájukat. Maugham legjobb regénye, a *Cakes and Ale* (Thomas Hardy regényes életrajza, magyarul: *Sör és perec*) csak az elbeszélő technika szempontjából lázadás: az elbeszélés átsiklása váltakozva első személyből harmadik személybe és vissza. Az elbeszélő regénye és a regényhős regénye oly boszorkányosan fonódnak itt egymásba, mint a madarak hosszú nyaka a régi ír díszítéseken.

A mélyebb értelemben vett egzotikumnak, a másfajta kultúrának legjobb megértője és ábrázolója egy nőíró, *Pearl S. Buck*, kínai tárgyú regényeivel, melyek közül legszebb a *The Good Earth* (magyarul: *Édes anyaföld* címen jelent meg). Nem tudom ugyan ellenőrizni, vajon csakugyan olyanok-e a kínaiak, amilyeneknek leírja őket, de az nyilvánvaló, hogy Pearl Buck egzotikus világa csakugyan egzotikus, egészen más, mint a mienk, és az írónő szempontjai, amelyekkel hozzá közelít, szintén egészen mások, az európai civilizáción kívül esők. Ha igaza van Ortega y Gasset-nek, aki a regényről szóló nagyszerű esszéjében azt írja, hogy a jó legfőbb ismertetőjegye az, hogy teljesen zárt világ, bura, amely teljesen elfedi az olvasót, és nem nyílik belőle semmi ablak a rajta kívül álló világra, akkor a *The Good Earth* egyike a legjobb modern regényeknek. Olvasója lassanként akklimatizálódik a kínai földmíves világában, és csak vonakodva tér haza Európa valóságába. A könyvet átható, egészen más, egzotikus életérzés a regény konstrukciójában is megnyilvánul: olyankor, amikor látszólag az egész mese egy katasztrófa felé élesedik ki, amikor a körülmények és a lélektani helyzet olyan, hogy a regényolvasó tragédiát vár, olyankor rendszerint nem történik sem-

mi, ellenben mikor semmit sem vár, egyszer csak egy földrengés rázza meg.

Az általános antikonvencionális felfogás revízióra kényszerítette az angolt saját gyarmatbirodalmára vonatkozólag is. A gyarmati regény konvencióját az imperialista Kipling építette ki nagyszerű könyveiben: lojális és fegyelmezett angolokról beszél, akik nemesen uralkodnak a lesser breeds without the Law, a törvény nélküli silányabb fajták fölött. Az új gyarmatregény, *E. M. Forster A Passage to India*-ja, más oldalról mutatja be a valóságot. Az ő Indiája konvenciók és vitalizmus harca. A konvencionális angol és az ösztönösen életszerű indiai áthidalhatatlan meg nem értéssel állnak egymással szemben. Minden közeledés csődöt mond a kétfajta életérzésnek eredendő különbözőségén. A lázadó típusú angol, mint amilyen Forster könyvének angol hőse, éppúgy igazi otthonára talál az indiaiak közt, mint Maugham hősei a malájok közt. De ugyanakkor szembetalálja magát az erkölcsi és szellemi konvencióknak azzal a kérlelhetetlen és bosszúálló falanxjával, ami az ő esetében ezt a nevet ölti: Brit Birodalom.

A vitalisztikus irodalom határlehetősége a fiatal *Liam O'Flaherty* művészete. Számára a vitalizmus nem elv és prófécia már, hanem az életlátás egyedüli módja. Mert az ő világa nem a minden négyzetcentiméterjében megművelt Anglia, de még csak nem is az angol gyarmat, ahol az őserdők magukban hordják a lehetőséget, hogy idővel parkká alakuljanak át. Hanem a háború utáni, forradalmaival a végsőkig eksztaziált Írország, a fanatikusok és őrültek hazája, történelmének legfanatikusabb és legőrültebb pillanatában. Örökké lázas alakjai emberentúli elkeseredéssel harcolnak a mániákusan megkívánt nőért *(A House of Gold,* magyarul: *Az aranyház, Mr. Gilhooly)* vagy a puszta életükért *(The Informer)*. A gyilkosság oly magától értetődő ebben az atmoszférában, mint az ürücomb Galsworthy regényeiben.

Intenzitásban a francia Greennel rokon, de kevésbé irodalmi, nyersebb, giccsesebb. Őt is, mint a vitalista lázadásnak számos más íróját, pl. az amerikai Faulknert vagy a német történelmi regény íróit, pl. Neumannt, a veszedelmes élet tisztelete a rémregény hatá-

rára viszi: ha a *House of Gold*-ban nem volna annyi hátborzongató és meggyőző mélységpszichológia, rémregény lenne.

De az új regénynek ez az enyhe közeledése a ponyva felé még mindig sokkal rokonszenvesebb, mint a naturalista regény talán előkelőbb unalmassága és enyhe közeledése afelé, hogy egyszerű miliő- és jellemkatalógussá váljék. O'Flaherty a maga ír nemzetének a legnépszerűbb írója – az ilyen típusú íróktól lehet várni annak a legfőbb irodalmi csodának az eljövetelét, hogy egyszer felsőbb és alsóbb irodalom, művészet és közönség-kiszolgálás, megint oly síkon fognak egymásra találni, mint utoljára Dickens napjaiban.

Végül *Richard Hughes*-t említsük meg a regény lázadói közt. Egyetlen regényével, a *High Wind in Jamaica*-vel (magyarul *Szélvihar Jamaikában*) került vezető helyzetbe a mai angol irodalomban. Hughes is lázadó, egy szűk, de igen fontos területen: a gyermekkorra vonatkozó konvenció ellen lázad fel. Az általános babona szerint a gyermekek angyalok. Hughes szellemes könyvében azt mutatja be, hogy a gyermekek nem angyalok, ellenkezőleg: furcsa és kiszámíthatatlan vadsággal teljesek, mint a primitívek. Külön világ az övék, külön logikával.

Egy Viktória-korabeli család rengeteg kisgyermeke véletlenül egy kalózhajóra kerül. A kalózok, mint minden angol, rendkívüli tisztelettel bánnak a gyermekekkel, akik rövidesen a hajó zsarnokai lesznek. A gyermek hősnő, egy bájos kis angyal, megöl egy elfogott hollandit. A gyermekek életük legszebb napjait élik a kalózhajón. Mégis, mikor megszabadulnak, és megtudják, hogy kalózhajón voltak, képzeletükben visszavetítik a hajón eltöltött napjaikba mindazt a borzalmat, amit valaha kalózhajókról hallottak. Elmesélik, hogyan ölték meg a kalózok a hollandit, úgyhogy a derék kalózokat végül is felakasztják az egész dickensianus Anglia ujjongása közben: így vesszen mindenki, aki a gyermekeket bántani meri. A könyv játékos iróniája, igazság és hazugság megdöbbentő egymásba csengése már a következő fejezetbe vezet bennünket.

c) Tudatregény és játékosság

Számunkra mégis az a lázadás a legfontosabb, ami magának a regényformának a konvenciói ellen irányul. A regényforma belső megújítása terén az angolok mentek a legmesszebbre, és ha legjobb íróik, Huxley, Lawrence, J. C. Powys, nem is formai újításaikról nevezetesek, mégis ennek a formai újszerűségnek köszönheti az angol regény a hegemóniát. A mi elméletünk a csoda centrális szerepéről a mai regényben ugyancsak az angol irodalmon épül fel.

A regény formai megreformálása a XIX. századi regény avuló hagyományaival szemben főképp a következő négy probléma körül forog: 1. A csodálatos elem szerepe; 2. az idő problémája; 3. a komolyság problémája; 4. az idegen tudat problémája, a regény ismeretelméleti alapja.

1. A naturalista regény „valóság"-ábrázolása megbukott. Kiderült, hogy a naturalista módon ábrázolt valóság nem volt semmivel sem teljesebb, és nem volt kevésbé meghamisított, mint a régebbi iskola, a romantika valóságábrázolása. A paradox és a csodálatos sokszor inkább felfedi a dolgok lényeg szerinti valóságát, mint a kívülről szemlélő precíz részletleírás. Nem mindig az a jellemző, amit valaki mindennap csinál, hanem az, amit egyszer életében. A vulkánra az a jellemző, hogy kétszáz évben egyszer kitör, nem pedig az, hogy milyen zuzmók nőnek az oldalán állandóan. A csillagot akkor veszszük észre, amikor lehull. A hétfejű sárkány sokkal jobban hozzátartozik az emberiséghez, mint a vízi cickány vagy a pocegér.

2. A régi regény időben az órához és a naptárhoz alkalmazkodott, a Proust utáni regény, sokszor igen paradox módon, a lélek idejét, a durée réelle-t keresi.

3. A XIX. század regényének az volt az alapvető fikciója, hogy ő nem fikció, hanem igazi történet. Az új angol regény visszatér ezzel szemben a romantikus iróniához: az író időnként előlép, félretolja alakjait, és mosolyogva azt mondja: bocsánatot kérek, az egész történetből egy szó sem igaz. Sok új típusú angol regénynek az lehetne a címe, ami a népszerű amerikai kuriózumkönyvnek: *Believe*

me or not, akár hiszed, akár nem. Az író feladta a nagyképű komolyság szakállas attitűdjét, mesemondó lett megint, és egy kicsit bohóc is.

4. A régebbi regénynek egy másik alapvető konvenciója, hogy az írónak hatalmában állt, hogy amint Le Sage sánta ördöge leemelte a háztetőket, leemelje alakjainak a koponyáját, és pontosan lássa, mi megy bennük végbe. Ez alapvető és súlyos hazugság, hamis illúzió volt. A világ a számunkra olyan formában adódik, hogy csak egy tudatba tudunk beletekinteni, és abba is csak töredékesen: a magunkéba. Aki lélekben igaz regényt akar írni, nem ábrázolhat több tudatot, mint egyet, és a többit csak úgy, amint ebben az egy tudatban tükröződik: mert a mi valóságos világunk mindig csak egy tudaton keresztül adódik az ember számára. Nem írhat arról, ami akkor történik a dolgokkal, amikor azok kívül esnek a tudaton. Nem mondhatja el, milyen egy ház vagy egy erdő, amikor nem látja senki – mert hogy olyankor milyen, azt senki sem tudhatja. Csak azt tudjuk, hogy mi milyennek látjuk. A valóság ott kezdődik, hogy én tudomásul veszem. A filozófia számára mindez ős-öreg igazság, de a regényírás csak most kezdi tudomásul venni. Az igazi regény, ha filozófiai alapon állunk, ha ismeretelméletileg igazak akarunk lenni, csak „tudatáram"-regény lehet, egy ember egymásra következő tudatállapotainak az ábrázolása. Hamis ábrázolás a *God's Eys's View,* amely a dolgokat úgy mutatja meg, „ahogy Isten látja őket", nem pedig egy emberi tudaton átszűrve. Innen ered az én-regény újjászületése napjainkban.

A játékosság és új csodálatosság előkészítői az angol irodalomban az előző nemzedék két legjobb írója, G. B. Shaw és G. K. Chesterton – a tudatregény megalapítója pedig a szintén nem ma kezdő James Joyce.

Shaw szerepe inkább mint szimptóma nevezetes, különben is drámaíró lévén (fiatalkori naturalista regényét nem számítva), nem tartozik szorosan a tárgyhoz. De meg kell említeni, hogy Shaw, aki a naturalista stílusú, természettudományos-szociológiai szellemű színdarab nagymestere volt, öregkorának két remekművében szintén az új utakra tért, megérezve az ízlésváltozást. *Saint Joan* című darabjának témája maga a csoda: hogyan is fest a csoda közelről, az

egyéni és a kollektív lélek szempontjából. Következő drámai műve, a *Back to Methuselah,* ugyancsak csodáról szól, igaz, hogy természettudományos csodáról: emberekről, akik háromszáz évig vagy tetszés szerinti ideig élnek. De már régi darabjai is az új regény előfutárjainak tekinthetők, játékos iróniájukkal, szándékos anakronizmusukkal, a konvenciók és hiedelmek cinikus kipellengérezésével.

Még fontosabb előfutár *G. K. Chesterton,* maga is nagyszerű novella- és regényíró ma is még. De legjobb regényeit a kilencszázas években, a naturalista-természettudományos életszemlélet java korában írta, és már ezek is a mai regény típusjegyeit viselték. A *Napoléon of Notting Hill* pl. egy dadaista jövőben játszódik, amikor az angol királyt már sorshúzás után választják. A regény hőse az új humort akarja megalapítani, a point nélküli humort, és éppen a feje tetején áll a Kensington-kertben, amikor hírül hozzák, hogy király lett. A feje tetején álló király és az őrült költő, aki életét áldozza városnegyedének, a Notting Hillnek a „szabadságáért", szimbolikus alakjai lehetnének Chesterton egész művészetének. Assisi Szent Ferencről szóló könyvében is megírja, hogy az embernek a feje tetejére kell állnia, és őrült költőnek kell lennie, ha úgy akarja látni a dolgokat, amint csakugyan vannak: mert aki a lábán áll, és nem őrült költő, csak a konvencionális vonalakat látja, és nem azt a bohókás és egyben minden emberi mérték fölött monumentális valamit, ami a valóság.

Legkitűnőbb regénye az ugyancsak a kilencszázas években íródott *The Man who was Thursday* (magyarul: *Az ember, aki csütörtök volt* címen jelent meg). Hat ember hősiesen küzd az anarchisták ellen, akikről kiderül, hogy nem is léteznek. A végén a humoros detektívregény a vallás világába lendül: a titokzatos Vasárnap, aki bolondos és hősi útjára küldte a hat keresztes vitézt, nem más, mint Krisztus, aki kedveli a lélek ingyen és céltalan bátorságait. Chesterton katolicizmusa a protestáns Angliában éppúgy lázadás, mint Mauriacé és társaié a hivatalból hitetlen Franciaországban. De Chestertonnak a katolicizmusa is játékos és paradox, mintaképei a régi ferencesek, akik Isten nagyobb dicsőségére és polgártársaik örömére bolondnak tettették magukat.

A regény formai reformjának legfontosabb neve nemcsak Angliában, hanem az egész világon is kétségkívül az ír *James Joyce*. Első regénye, a *Portrait of the Artist as a Young Man*, még majdnem normális regény volt. A forradalmi tett az *Ulysses* volt, amelynek írását még a világháború előtt kezdte el, de csak 1922-ben jelent meg, és akkor is nemsokára elkobozták.

Ulysses a tudatregény par excellence. Tárgya a világ, amint egy napon át egy tudatban tükröződik. Joyce legfőbb célja szintén a totalitás, mint a nagy regények íróinak; de nem a társadalom vagy az emberi érzés-diapazon totalitása, hanem a tudaté. Mindent le akar jegyezni, ami a tudatban megfordul, válogatás nélkül. Nemcsak azt, amit más regényíró is le szokott jegyezni, tehát azokat a gondolatokat, amelyek a tudat fókuszában vannak – hanem elsősorban azokat a gondolatokat, amelyek a tudat perifériáin jelennek meg egy pillanatra, és amelyeket normális ember visszanyom a tudatküszöb alá. Csak amikor villamos után szalad az ember, vagy cenzúrája más okból hiányos, akkor szoktak ezek a félgondolatok az ember agyában megfogalmazódni. Többé-kevésbé értelmetlen, legalábbis a pillanathoz egyáltalán nem illő mondatok keletkeznek bennünk ilyenkor, a hangasszociációk, a szavak egymás közti hasonlósága váltja ki őket. Félálomban is lehet ilyen mondatokat hallani, mintha két ember beszélgetne az ember fejében. Joyce egyedülálló tehetsége az, hogy úgy tud írni, mintha állandóan félálomban lenne, vagy villamos után szaladna.

Kétségkívül különös tehetség, de kérdés, hogy érdemes-e? Nem pusztán olyanfajta tehetség ez, mint azé a nőé Eric Linklater regényében, aki fejjel lefelé lógva a trapézről, operaáriákat tud énekelni? A szándék, a regény módszere szempontjából nagyon helyes, a monologue intérieurnek, a modern regény egyik legfontosabb stíluseszközének a következetes kidolgozása. Csak a megvalósítás módjával szemben merülhetnek fel aggályok. A hős, akinek a tudatát látjuk hétszáz oldalon kiteregetve, valószínűleg fogyatékos értelmű – másképp nem valószínű, hogy egész nap, hétszáz oldalon keresztül semmi intelligens dolog ne jusson eszébe. Bloomnak, a regény hősének, több, mint hősének, a regény egyetlen tárgyának

a gondolkozása túlnyomóan a táplálkozás és az anyagcsere körül mozog. Akármilyen csekély véleménye is van az olvasónak önmagáról, mégsem tudja elhinni, hogy ez az emberre vonatkozó igazság. Nem hiheti, hogy minden ember többé-kevésbé olyan, mint Bloom. Nem lett volna mégis célirányosabb egy félig-meddig épeszű ember tudatával foglalkozni, ha már ennyit fáradozott az író – kérdi az olvasó.

De nemcsak az a baj, hogy a hős hülye – talán még nagyobb baj, hogy a szerző túlságosan intellektuális. Mégpedig nem úgy intellektuális, mint Proust, Thomas Mann vagy Huxley, akiknél intellektus és alkotó képzelet egybeesnek, hanem úgy intellektuális, mint H. G. Wells, kívülről és fölöslegesen. Huxley intellektusa ragyogó tájékozottság, világosság, esprit – Joyce intellektusa homályos, írországi, misztikus. Az *Ulysses*-nek van valami elméleti alapépülete, bizonyos intellektuális háttere, amit a kommentárok dacára sem értett még meg senki sem, de ami zavaróan és kellemetlenül hat. A kommentárok szerint ahhoz, hogy az ember ezt a regényt teljes szépségében fel tudja fogni, tudnia kell, hogy minden egyes fejezet az *Odüsszeia* egy-egy énekének felel meg, és abban leli meg a kulcsát. Minden fejezet bizonyos nyolcszoros rendben van megkomponálva, pl. az egyik jelenet a kommentár szerint így konstruálódik:

Tér: a szerkesztőség.
Idő: déli tizenkét óra.
Szín: vörös.
Művészet: retorika.
Technika: enthymémika.
Testrész: tüdő.
Szimbólum: kiadó.
Odüsszeia-jelenet: Aeolus.

És állítólag vannak, akik ettől okosabbak lesznek.

Joyce nem kellemes olvasmány, és azt hiszem, nagyon kevesen vannak, akik az *Ulysses*-t végigolvasták. Pedig az *Ulysses* gyermekien közérthető most készülő új művéhez képest, amelyből *Work in Progress* címen közreadott szemelvényeket. Hősnője egy személy-

ben folyó és asszony; történetéről főképp a benne mosó mosónők szavaiból értesülünk.

Joyce a naturalizmus külsőséges és racionális világábrázolása ellen való reakcióban elment a végsőkig, ameddig lehetett. Világképéből teljesen kikapcsolta a racionális elemet. Csakhogy a világ, amelyből a ráció teljesen hiányzik, nem világ többé, legalábbis nem az emberek világa.

Paradox módon Joyce mégis roppant hatással volt a regény fejlődésére, mégpedig kitűnő hatással. Ő volt a nagy felszabadító, aki megadta a bátorságot az íróknak, hogy szabadon kövessék asszociációik kanyargós és kiszámíthatatlan útjait. A monologue intérieurt és a tudatregény formája őt vitte diadalra. És a tanítványok különbek lettek a mesternél. Még *Dorothy Richardson* is jobb volt, aki végtelen és egyre újabb kötetekkel szaporodó tudatregényben írta és írja meg mindazt, ami az eszébe jut. Ebben a könyvben legalább egy ép, ha nem is érdekes észbe jutnak a dolgok. De J. C. Powys is tanult Joyce-tól, és Joyce tanítványa Virginia Woolf, a legjobb a számos kitűnő angol nőíró közt.

Virginia Woolf mesterműve, a *Mrs Dalloway*, szintén egy nap története, mint az *Ulysses*, egy személy tudatán keresztül nézve. De Mrs Dalloway nem hülye, mint Bloom, és az anyagcsere egyáltalán nem foglalkoztatja. Vonzó és gazdag személyiség, szép élettel maga mögött, tudatfolyamát az olvasó kedvvel követi, amint virágos partok között halad. Ebben a regényben nemcsak a tudatregény művészi szándéka valósul meg, hanem az új időszemlélet programja is: egy napba, sőt egy órába minden belefér. Az asszociációk expresszvonatai elfutnak az idő legtávolibb pontjaira is, és magukkal hozzák minden emlék nagyszerűségét, csak az asszociációkat nem szabad zavarni, hagyni kell, hogy természetes gravitációjukat kövessék, és elhozzák egész világunkat. Mikor Mrs Dalloway este lefekszik, egy napjából ismerjük egész életét.

A *To the Lighthouse* című regénye ugyanazzal a módszerrel íródott, mint a *Mrs Dalloway*. De másik legjobb könyve, az *Orlando*, már egészen más. Az angol regény játékos iróniája ebben a könyvben éri el legmagasabb fokát. Ha akarom, a regény paródia: rész-

ben a modern regények időelméleti újításainak paródiája, részben pedig a divatos életrajzoknak. Roppant mulatságos, komolykodó előszóban köszönetet mond mindazoknak, akik az adatgyűjtés nehéz munkájában segítették. És talán még a szövegnél is mulatságosabbak a fényképek (XVI. századi felvételek!) és a névmutató. Orlando története ugyanis Erzsébet királynő korában kezdődik, Orlando akkor még fiatalember. De száz évvel később már asszony, és Viktória királynő korában ellenállhatatlan lelki kényszernek engedve férjhez is megy. Végre megszólalnak a harangok, és 1928. október van, csütörtök. Orlando még mindig él, és még mindig nem tudja, miért, de általában jól érzi magát. Evvel a küzdj és bízva bízzállal cseng ki ez a groteszk Ember Tragédiája. Orlando is végigvándorolt a századokon, de Ádám jambikus komolysága nélkül. Ádám tanulságot keresett, Orlando számára szép és értelmetlen játékszer voltak a századok. A regény az angol szellemtörténet ragyogó iróniájú képeskönyve.

Virginia Woolf könyveinek magában álló szépségét stílusának költőisége adja meg. Ez a szó: „költői", könnyen félreértést okozhat. Vannak írók, akik helytelenül, regényszerűtlenül költőiek, mert a költői, kötött nyelv áradását, pátoszát, színességét és kidolgozottságát viszik a prózába, amely ezáltal megszűnik próza lenni, és valami kentaur-stílus keletkezik. Virginia Woolf igazi prózaíró, és stílusa sosem siklik ki a vers felé. Költőisége, mint Giraudoux-é, szavainak evokatív erejében rejlik. Mondatai mögött mintha fasorok tárulnának fel olykor – akármilyen egyszerű dolgot mond el, mögötte ott van az érzések világának egész titokzatossága, mint a nagyon szép versek mögött.

De még ez a költőiség is veszedelmes lehet a prózaíró számára. Egyik utolsó regénye, a *Waves*, már túlságosan költői ahhoz, hogy jó regény legyen. Hat ember párhuzamos életéről szól ez a könyv, végigkísérve alakjait gyermekkoruktól halálukig. Egy-egy időpontban mind a hat szereplő elmondja a monológját. Azután az időnek megint egy más pontján vagyunk, és következik megint hat monológ. Ha egészen következetesek vagyunk, talán nem is lehet másképp megoldani a modern regény nagy formaproblémáit, az idő

problémáját és a tudat, mint külön világmindenség problémáját. De az eredmény nem kielégítő. A regény felbomlik hat-hat prózai költeményből álló csoportokra. Minden egyes monológ egy lelki helybenjárás, a regény nem megy tovább. Az olvasó tudomásul veszi, hogy a monolog-set-ek közt az idő múlt, de nem érzékeli. Márpedig a regénynek az idő múlását kell érzékeltetnie, a regény az enyészet és a mulandóság műfaja.

Az *Orlando* a legmerészebb kísérlet abban az irányban, hogy az új időfelfogást a csodás elem alkalmazásával valósítsa meg a regényben. Más írók igen érdekes kísérleteket tettek, hogy regénytechnikai úton megoldják a másik nagy problémát: hogy hogy lehet egy tudatból kiindulva, egy másik, idegen tudatot ábrázolni.

Ilyen *Clemence Dane* különös finomságú kis regénye, a *Legend*. Én-formában mondja el, hogyan ülnek együtt egy este egy bizonyos jelentékeny nő barátai, beszélgetve a távollevőről. Valaki belép, és hírül hozza, hogy az asszony gyermekágyban meghalt. A beszélgetés továbbfolyik, elmélyülve, izgatottan. És az elbeszélőben, aki az asszonyt sose látta, megszületik a legenda az asszonyról, aki meghalt. Hogy valójában milyen volt, senki sem tudhatja, az emberekre vonatkozó megismeréseink mind legendák.

Hasonló „tükröző" természetű *Maurice Baring Daphne Adeane*-je. A hősnő, hogy úgy mondjuk, egyetlenegyszer sem jelenik meg a színen, a regény évekkel a halála után játszódik le, és arról szól, hogyan határozza meg Daphne Adeane emléke az egykor hozzá közelállók sorsát. Stuart Máriáról szóló regényében *(In the End is my Beginning)* a skót királynő történetét legendás négy kísérő asszonyának, a négy Marynek emlékezéseiből tükrözteti vissza.

Rebecca West, női és angol bájban egyaránt gazdag *Harriet Hume*-jában, a csodás elemet hívja segítségül, hogy a másik tudat problémáját megoldja. A hősnő meseszerű telepátiával mindig tudja, mi megy végbe szerelmesének a lelkében. Ezt a képességét nem röstelli a halála után is megőrizni, amikor mint kellemes kísértet, emlék vagy enyhe lelkiismeret-furdalás találkozik időnként volt kedvesével – nem lehet pontosan tudni, mert közben a hős is öngyilkos lett, és

már mind a ketten mint halottak vacsoráznak együtt, nem csökkenő gráciával.

Ez a regény talán a legjobb példája annak, hogy csoda és lélektan nem zárják ki egymást. A régi típusú író a könyv férfialakjára, a nagyszerű és gyógyíthatatlan stréberre vonatkozó sok kitűnő megfigyelését elemzés és magyarázat formájában mondta volna el – mennyivel elevenebb és regényszerűbb Rebecca West eljárása, aki ezeket az elemzéseket a nőalak fájdalmasan átélt személyes tapasztalataivá játssza át.

A romantikus irónia elméletének, az illúzió, a fikció felfüggesztésének legjobban megfelel a legironikusabb angol írónak, illetőleg írónőnek, *Rose Macaulay*-nek *Keeping Up Appearances* című regénye. Itt két szimultán hősnő szerepel. Daphne fiatal, világias, biztos fellépésű, míg nővére, Daisy, enyhén öregszik, és nem tudja levetni kispolgári származásának nyomasztó tudatát. Csak a regény közepén tudjuk meg, hogy a két hölgy tulajdonképpen egy személy: Daphne az a szerep, amelyet Daisy, az igazi hősnő, a világ és önmaga előtt megjátszik. Itt is a játékos ötlet minden elemzésnél élesebben rá tud világítani a mai regényírók kedvenc lélektani témájára, személyiség és álszemélyiség harcára az emberben. Ugyanezzel a problémával viaskodott Rose Macaulay az első regényében, a *Potterism*-ben is, de ott még a régi regény módszereivel, és sokkal kevésbé tudott a plasztikus ábrázolásig eljutni. Ironikus csodavilágba vezet *Orphan Island* című regénye is: egy ausztráliai szigetre, ahol egy hajótörött Viktória-korbeli árvaház leszármazottjai élnek, a viktoriánus hagyományok hű ápolásában.

Az angol irodalomnak több kitűnő, a legjobb férfiírókkal egyenrangú írónője van. Nemcsak az angol irodalomnak, a többinek is: elég ha Undsetre, Colette-re vagy Willa Catherre gondolunk. Ezeknek a modern és kitűnő nőíróknak van valami közös tulajdonságuk, ami megkülönbözteti őket a múlt század nagy nőíróitól, George Eliottól, Goerge Sand-tól, de még Zelma Lagerlöftől is. Nem véletlen vagy külsőség, hogy a XIX. század két legnagyobb nőírója férfi álnéven írta regényeit. A regényeik is olyanok, mintha férfiak írták volna őket, aminthogy egyéniségükben is sok volt a férfias vonás.

Írásaikban arra törekedtek, hogy úgy lássák a világot, mint a férfiak látják, és azt a világot lássák, amit a férfiak látnak, a teljes világot, vagyis a férfiak világát. Ennek a mentalitásnak párhuzamos jelensége a XIX. század végének és a mi századunk elejének feminista mozgalma, amely nem ismerte el a férfi és nő lényegbe vágó különbségeit, amikor a nő egyenjogúsítását követelte.

Azóta az idők nagyon megváltoztak, és az éhségsztrájkoló szüfrazsettek egy heroikus múlt emlékei, mint valami ócska muzeális zászlók. A nők rájöttek arra, hogy az a legnagyobb és leglealázóbb hódolat a férfinem iránt, ha mindenben olyanok akarnak lenni, mint a férfiak. A régi típusú feministák, férfikalapban és cipőben, férfifoglalkozásokra törekedve, férfielszántsággal: sokkal mélyebben meghajoltak a férfifölény előtt, mint a háziasszony, aki feltétlenül uralkodik háza népe fölött. Az új nőtípus és az új nőíró emberi méltóságát nő voltának a kiteljesítésében keresi.

A megváltozott női ambíció különösen a regényírásban érezhető. Virginia Woolf, Rose Macaulay és sok társuk nem olyan regényt akarnak írni, mint amilyent a férfiak írnak. Olyan regényt írnak, amilyent férfi sosem tudna írni. Olyan új női meglátásokat dobnak bele az irodalomba, hogy írásaik a férfiolvasó számára reveláció jellegűek; olyan erős hatásúak, mint mikor az ember először olvas orosz könyveket, és egy egészen más és mégis emberi lélek megnyilvánulásait fogadja borzongva magába. És a világnak sem a férfitotalitása érdekli immár őket, hanem elsősorban az, ami a világból a nő területe. A modern regényírónők művei annyira nőiesek, hogy olvasásuk közben az embernek az a választékos jó érzése van, mint amit akkor érez, amikor finom és okos nők társaságában tartózkodik. És itt nem azokra a nőírókra gondolok, akik az angol limonádé nőírók, Elinor Glyn és Croker hagyományait folytatják, nem gondolok Margaret Kennedyre, Rosamund Lehmannra vagy Fanny Hurstre... Hanem elsősorban *Katherine Mansfield*-re gondolok, aki ugyan nem írt regényt, de neve nélkül töredékes volna minden olyan könyv, ami korunk szépirodalmával foglalkozik. Páratlan közvetlenségű novellái, naplói és levelei elszigetelt agglegények

számára pótolni tudják mindazt a lelki tartalmat, amit a női közelség jelent.

Utoljára hagytuk azokat a regényeket, amelyekben a játékosság és a meseszerű, tiszta fikció nem szolgál semmiféle regénytechnikai vagy gondolati célt, hanem önmagáért van. A regénytörténeti fordulat, amelyről bevezetésünkben beszéltünk, ezekben nyilvánul meg a legtisztábban.

A kezdeményező *David Garnett* volt, akinek *Lady Into Fox* című regénye szabadította fel a játékos csodát az angol irodalomban. A regény hőse a réten sétál imádott fiatal feleségével. Az asszony egy pillanatra hátramarad. A férfi az asszony sikítására megfordul, és ott, ahol az asszony állt, egy kis rókát talál. Nincs semmi kétség, az asszony rókává változott. A férfi nem sokat gondolkozik rajta, hogyan történt ez (nem gondolkozik rajta a szerző sem). Csak nagyon szégyelli, hogy az ő családjában ilyesmi előfordul. Hazaviszi a rókát, és éppoly szeretettel veszi körül, mint addig feleségét, annak dacára, hogy az asszonyban (vagyis a rókában) a rókai tulajdonságok mind erősebbek lesznek, annak dacára, hogy a rókafeleség idővel megcsalja egy hímrókával. A kis rókakölykökkel úgy bánik, mintha a sajátjai lennének, sőt a rókafeleséget szinte még jobban szereti, mint az asszonyfeleséget valamikor. Egészen a tragikus kifejletig, amikor a kutyák összetépik karjai közt a rókát.

Kissé részletesebben meséltük el a tartalmat, mert itt minden a tartalom. A stílus álkomoly klasszicizmusa csak arra való, hogy a tartalom abszurd voltát kiemelje. Mert ez a regény abszurdum. A mesének nincs semmiféle szimbolikus jelentősége, nem paródiája semmiféle iránynak, csak egy lehetetlen történet. És mégis – ebben van a mágia és nem a racionalizálható művészi érték –, az olvasónak az az érzése, hogy ez a történet valami nagy, de megfogalmazhatatlan lelki igazságot revelál, talán a szerelemről, talán másról. Kétségkívül a háború utáni regény egyik standard alkotása. Későbbi regényeiben Garnett nem tudta ezt a magaslatot megközelíteni.

A rókává lett hölgy iskolájához tartozik egy másik mintaregény, *John Collier His Monkey Wife*-je. (Magyarul: *A majomfeleség* címen.) Hősnője egy nagyon intelligens nőstény csimpánz, aki beleszeret

egy angol tanítóba a Kongóban. Magasztos szerelme erőt önt belé, hogy megtanuljon olvasni, és lelkét egyre jobban kiművelje. Mint a tanító menyasszonyának a szobalánya szemléli a londoni társas életet, felismeri vetélytársnőjének értéktelenségét, és kényszeríti azt, hogy az esküvőn ruhát cseréljen vele, és ő esküszik meg a rövidlátó tanítóval. A tanító először kétségbeesik, de idővel rájön, hogy nagyszerű cserét csinált.

Garnett stílusának a hatóereje az egyszerűség és a semmin sem csodálkozás; Collier stílusa a legjátékosabb, a legbarokkabb a mai angol irodalomban (Wyndham Lewis után). Csupa szellemesség, hasonlat és irodalmi illúzió – a szegény csimpánz körül London egész irodalmi kultúrája felvonul. Ez a regény talán nem olyan öncélú, mint a *Lady Into Fox;* a szerelme révén egyre tökéletesedő csimpánz a női kultúra kegyetlen persziflázsa, aminthogy a regénynek jóformán minden mondatában van valami vágás jobbra vagy balra. A könyv az irónia diadala, a keserűség nélküli, játékos és üdítő angol szellemességé.

Az ilyen természetű, általános regények keletkezését és sikerét jobban megértjük, ha tudjuk, hogy az angol általában közelebb áll az állathoz, mint más civilizált ember. Az állat szót itt megint a legnemesebb értelemben használjuk, mint Lawrence-szel kapcsolatban. Az angol rendkívül szereti az állatokat, és, amint Renier mondja The English: Are They Human? című nagyszerű könyvében, rokonnak érzi magával, mert az angol is csaknem artikulálatlan lény, nem tudja magát kifejezni.

Nem meglepő tehát, ha az új csoda- és iróniakedvelő irányzat legszándékosabb képviselője, *T. F. Powys* (J. C. Powys öccse), egyik regényének legrokonszenvesebb alakjával kifejteti, hogy az állatok a legjobb keresztények, az igazán megváltott lények, csak nekik van igazán lelkük és azonkívül talán a fiatal lányoknak, akik majdnem olyanok, mint az állatok.

T. F. Powysnak ez a regénye, a *Mr. Weston's Good Wine,* már olyan elhatározottan a csoda alapján áll, mint a régi legendák. A jó Isten egy derék borkereskedő képében, Mihály arkangyalnak mint könyvelőjének kíséretében meglátogat egy allegorikus angol falvat.

Amint belép a faluba, az összes óra megáll, és kezdődik az öröklét, amikor azonban minden éppúgy folyik tovább, mint addig. A regény helyenként igen költői, megborzongató allegória, de természetesen kissé papírízű, mint minden allegória, és ez a papírjelleg az új irányzat legfőbb veszedelme. A realista regényíró csak akkor írt papírszerűen, ha tehetségtelen volt. Az új regénynél ez a veszedelem magában az irányban van, és igen nagy tehetség kell hozzá, hogy az író elkerülje.

Ti. a régi típusú regényíró regényének a magvát „az életből merítette", és hogy elevent alkosson, arra kellett csak vigyáznia, hogy az életből vett mese és alak megtartsa az életszerűségét a papíron is. Egészen más a helyzet, amikor az író nem az életből merít, hanem a másik realitásból, a szellemi élet konstánsaiból, mint a görög drámaírók, akik nem a mindennapi élet katasztrófáit dolgozták fel, hanem a mitológia megszentelt történeteit. Az új regényírónak, amikor a tárgyát a mítoszból veszi, magának kell megtöltenie élettel az árnyat, és ez sokkal nehezebb és nagyobb feladat. Ezt tették a franciáknál Alain-Fournier és Giono, az angoloknál J. C. Powys, aki új mitológiát teremtett, Garnett és Collier, akik az új állatlegendát, az új Reinecke Fuchsot találták ki, és azok az írók, akikről most lesz szó, akik már meglevő örök mesemotívumokra építették fel regényüket.

Sylvia Townshend Warner a boszorkány történetét újítja fel *Lolly Willowes* című regényében. Illetve nem is a történetet, mert nem történik a boszorkánnyal semmi. Csak egyszerűen a hősnő boszorkány lesz. A könyv különös érdekességét az adja meg, hogy nincs benne sem irónia, sem szimbólum; komoly, precíz, részletekbe vesző lélektani regény egy öreg kisasszonyról, aki lassan-lassan, ösztönös, belső útmutatásokat követve, megtalálja üres élete értelmét abban, hogy boszorkány lesz. Boszorkány volta nem jelent semmi színes és romantikus borzalmat; részt vesz ugyan egy boszorkányszombaton, de az nem sokban különbözik egy garden-partytól. Boszorkánynak lenni, a regény szerint, lélekállapot, vagy még inkább talán bizonyos tájjelleg és a lélek hozzáidomulása a boszorkányszerű tájhoz. Aminthogy az új vallástörténészek, így Kerényi Károly szerint

az egyes görög istenek csak bizonyos nekik való tájakon települhettek meg.

Ugyancsak tájregény jellegű *Osbert Sitwell* csodaregénye, a *Man Who Lost Himself*. A spanyol tájék rejtett és sejtett borzalmasságába lokalizálja a Doppelgänger örök meséjének a mai feltámadását. Egy fiatal író, életének a mélypontján, egy spanyolországi szállodában összetalálkozik öregkori önmagával. A találkozás csak egy pillanatig tart. Megöregedve ismét Spanyolországba megy, és ugyanabban a szállodában összetalálkozik fiatalkori önmagával. És átélve fiatalkorának szemrehányását elpazarolt élete miatt, meghal.

Másik regénye, a *Miracle On Sinai*, Mózes kőtábláiról mond allegorikus-ironikus történetet. A Sinai-hegy lábánál nagy, modern szálloda épül, itt tartózkodik egy előkelő társaság, melynek tagjaiban még a kívülálló is könnyen felismeri Rothermere lordot és D. H. Lawrence-t; a többiek is valószínűleg ismert alakok. A társaság felmegy a Sinai-hegyére, ahol megfelelő kozmikus zenekísérettel két új kőtábla jelenik meg, rajta az új törvényekkel. De amint másnap kiderül, mindenki más törvényt olvasott le a kőtábláról. Lawrence ezt: Káromkodj, Rothermere pedig: Csak brit árut vásárolj! Mindenki az önmaga igazolását olvasta le. Az emberiség szétatomizálódásán ma már Mózes sem segíthet. Maguk a kőtáblák pedig elpusztulnak.

Erec Linklater romantikus regényében nem a mítoszhoz fordul, hanem a régebbi romantikához. A *Juan In America* (magyarul: *Don Juan Amerikában*) hőse Byron *Don Juan*-jának leszármazottja, és különös módon hasonlít őséhez. Amerikai kalandjai, mutatis mutandis, körülbelül ugyanolyan kalandok, amelyeken Byron Don Juanja ment keresztül. A kalózokat természetesen gengszterek helyettesítik, mindennek megvan a modern megfelelője. Az egészből pedig kiviláglik, hogy Amerika nem a business világa, hanem a romlatlan romantikáé.

Ebben az összefüggésben beszélhetünk az utóbbi évek legnagyobb angol könyvsikeréről, *Robert Graves I, Claudius*-áról (magyarul: *Én, Claudius* címen jelent meg) és annak folytatásáról, *Claudius, the God*-ról. Gravesnek, az érdekes és különös lírai költőnek ez a hatalmas epikai műve történelmi regény. Sikerét a közönség történelmi

szenzációkeresésének köszönheti, ami az életrajzok divatját élteti, és annak a nem szűnő kíváncsiságnak, amellyel a közönség egyre és újra a késői Róma dekadenciatünetei, a nagy méregkeverések, szadista császárok és kicsapongó császárnők felé fordul. Graves könyvében meglehetős híven követi az ősi nagy szenzációmestereket, Tacitust és Suetoniust, ezeket a legnagyobb római regényírókat.

De egy regénytechnikai fogás által ez a regény mégis sokkal inkább regény, és sokkal inkább irodalom, mint a történelem számos más, modern, regényformájú felöntése. Ez a fogás a lehető legegyszerűbb, és mégis ennek köszönhető Graves művének kitűnő irodalmisága: ti. annak, hogy a történetet Claudius szájába adja, énformában mondja el. Ezáltal a történelmi regény területére bevezeti azokat a vívmányokat, amelyeket a modern tudatregény elért. Az igen távoli ókornak emberi közelséget, az eseményeknek valami belső, közvetlen vibrálást ad, anélkül hogy a hatalmas alakokat és a megrendítő történéseket lakáj módra leszállítaná magaslatukról, és így hozná hétköznapjainkhoz közelebb. Graves nem a „nem más, mint..." rendszer filozófusa. Nem leplez le apró nemi eltévelyedéseket az uralkodókban, és nem akarja nemzetek sorsát azokból levezetni, mint a német életrajzírók nagyjai. Az ő Liviája éppoly félelmes, Germanicusa éppoly magasztosan naiv, Caligulája éppoly hátborzongatóan kiszámíthatatlan gonoszságú, mint amilyennek a nagy antik auctorok komor szövegei rajzolják őket. Csak éppen a ma már iskolás pátoszt vesztették el, a szónokiasságot, ami a latin régiséggel elválaszthatatlanul összeolvad az európai tudatban. Enynyiben jönnek közel emberileg: az énforma mesterien keresztülvitt elbeszélő varázsa által valahogy kortársak lesznek; bár érezzük, hogy egészen mások, mint mi, mégis van bennük valami emberi vagy legalábbis valami angol. És ez az emberi: mert minden emberben van valami angol, bár a legtöbben, sajnos, nagyon kevés. Graves császári Rómája az énforma által kapcsolódik az új angol regény humoráramkörébe, és ugyanaz a furcsa életérzés járja át, mint Garnett, Collier vagy Linklater írásait.

III. Amerikai regényírók

Amerikai irodalomról igazán csak a háború utáni regényírókkal kapcsolatban lehet beszélni, és akkor is csak fenntartással. Amerika a XIX. században ugyan sok kiváló művel gazdagította az egyetemes irodalmat, de irodalma alapjában véve európai irodalom volt, az angol irodalom része, mint ahogy az erdélyi magyar irodalom magyar irodalom, és az osztrák irodalom német irodalom. Az irodalom alfája és omegája a nyelv, amely az együvé tartozók közt hidat épít óceánokon, országhatárokon és a politikai világkép óceánjain keresztül.

Amerika mint szellemi értelemben vett nemzet, gyökeres különbözőség, csak a világháborúval kezdődik. 1915-ben jelent meg Van Wyck Brooks könyve: *In America's Coming Of Age,* Amerika nagykorú lesz. A könyv címe jelszóvá lett, és a benne foglalt szemlélet programmá, amelyet amerikai és európai elmélkedők nem győznek eleget hangsúlyozni. Ettől az időtől kezdve tudatosodik az emberekben, hogy Amerikának külön problematikája van, amelyet az amerikai írónak külön amerikai eszközökkel kell a művészi ábrázolás körébe vonni.

Azóta Amerikában egy új nemzedék nőtt fel, amely a nacionalista büszkeség és a fájdalmas önostorozás különös keverékével éli át amerikai voltát, és pozitív vagy negatív módon, de a nemzeti öntudat kiépítésén munkálkodik. Amin a francia vagy angol író ma már keveset gondolkozik, legfeljebb revideálja a régi álláspontokat, az az amerikai író alapkérdése: milyen ember az amerikai ember. A nemzeti tudatosodás hullámával egyidejűleg váratlanul sok alkotó művész lépett fel, mint a múlt század elején Európában, amikor Európa nemzetei eszméltek önmagukra. Úgy látszik, ez törvényszerűség.

Az új nemzedék alkotásai oly jelentékenyek, hogy Amerika megszűnt irodalmilag Anglia gyarmata lenni, szellemi exportja majdnem akkora, mint az importja. Az amerikai regényírók az egész világon az angol írók népszerűségében és vezető szerepében osztoznak. Hatásukban is igen fontos tényezői a regény új alakváltozásainak. Népszerűségüket természetesen ők sem tisztára művészi értéküknek és újszerűségüknek köszönhetik, hanem különböző társadalmi mellékkörülményeknek is, ugyanazoknak, amelyek diadalra vitték Hollywood moziiparát; ezekről később fogunk szólni.

Az önállósodás okát többnyire abban látják, hogy a XX. században az Egyesült Államok, ha elvben nem is, de a gyakorlatban megszűntek kizárólagosan angolok és protestánsok lenni. Ha az íreket, nyelvük dacára, nem számítjuk angoloknak, akkor az Egyesült Államok lakosságának nagyobb része nem angol már. Az ezer felekezetre megoszló protestantizmus felett ma már kimagaslik a katolikus egyház, mint az Egyesült Államok legtöbb lélekkel rendelkező egyháza. Mögötte a német lutheránus egyház szintén nem számítható be az angol protestantizmus többé-kevésbé illuzorikus egységébe.

A magyar irodalom példája megtanít, hogy a nagyarányú faj- és hitkeveredés a kritikai szellem elmélyülésével és az irodalmi vérkeringés lázas meggyorsulásával jár együtt: nálunk a XX. század elején, a német és zsidó polgárság rohamos asszimilációjával egyidejűleg keletkezett az az irodalmi fénykorszak, amelyet a *Nyugat* neve jelöl. Ma a nagy keveredés reakcióját éljük, halkulóbb, józanul eszmélkedő, enyhén alexandrinikus irodalmunkkal.

De a nagy „Melting Pot", olvasztó tégely nyugtalan kavargása inkább csak háttere vagy termékeny talaja az amerikai irodalomnak. Magában az irodalomban egyelőre még nem lehet észrevenni, hogy Amerika nem angolszász ország többé. Vezető íróik között akadnak német katolikusok, mint Dreiser, spanyol vérűek, mint Dos Passos, zsidók, mint Lewisohn – de a nagy többség és a legfontosabb nevek angolszászok, sőt nagyobbára az alapvető angol bevándorlóréteg leszármazottjai, Amerika magvának, a New England államoknak, az északkeleti partvidéknek szülöttei.

És az amerikai szellem önállóságát sem szabad szóról szóra érteni. A nyelvi közösség még mindig az angolhoz csatolja az amerikai irodalmat. Az amerikai gyermek az iskolában az angol klasszikusokon tanulja meg, hogy mi az irodalom, és felnőve, Anglia felől várja az új kinyilatkoztatást. A modern amerikai regényt sem lehet megmagyarázni a modern angol regény, Joyce, Huxley és Lawrence nélkül.

De a nyelvi és összehasonlító irodalomtörténeti kapcsolatoknál is fontosabb kapcsolat az, hogy az amerikai problematika lényegében az angol problematikának egy válfaja. Lélektörténeti szempontból az angolszász Egyesült Államok (és a nem angolszász rész még nem találta meg a szavát) úgyszólván azonosak Angliával, csak a fázisok nem egyeznek teljesen. Amerika betelepítéséig az ősök közösek; attól kezdve pedig belső története szempontjából az amerikai lélek úgy aránylik az angolhoz, mint a vidéki a fővárosihoz. Amerikában is ugyanazok a puritán gátlások alakították ki a ma is érvényes nemzeti jellemet, mint Angliában, csakhogy Amerikában, az Isten háta mögött, ezek a gátlások erősebbek voltak, és tartósabbnak mutatkoznak. Az átlagamerikai nyárspolgár viselkedési automatizmusa (hogy az amerikai lélektan kedvenc képzetével éljünk) alig különbözik az észak-angliai vidéki nyárspolgár reakciójától, életcéllal, halállal szemben.

Ebből következik, hogy az új regény lázadása Amerikában is azokat a kapukat döngeti, mint Angliában. Itt is a konvencionalizmus ellen áll a harc; a puritán életforma örömet, színt, életet megölő bilincseit akarják összetörni. Az új világnézet itt is a vitalizmus, mint Angliában. Sőt a vitalizmus itt is, mint Angliában, könnyen ölti magára a szexuális miszticizmus farsangi ruháját, mert itt is egy évszázadok óta szexuálisan kiéhezett (sex starved, mondják az amerikaiak) nép fedezi fel magáról csodálkozással, hogy férfiakból és nőkből áll.

De van speciális amerikai problematika is, és az európai szemlélő számára az a legizgalmasabb. Az amerikai regény tükrében kibontakoznak bizonyos veszedelmek, amelyek Amerikában sokkal fenyegetőbbek, mint Európában. Ami Európában még csak a jövő iszonyata, Amerikában már élhető valóság. Minthogy a regény szabad-

ságharcában, amint láttuk, minden nemzet a saját hibája ellen vonul ki, az amerikainak nyilván az ellen kell síkra szállnia, amit ideát amerikanizmusnak hívunk, és ami csakugyan az emberiség egyik legnagyobb veszedelme.

Az amerikanizmus legjellemzőbb vonása az egyéniség hiánya. Amerikában nem akarják erőszakkal letörni az egyéniséget, mint Európa diktatorikus országaiban. – Amerikában még sokkal szörnyűbb dolog történik: az egyéniség magától alszik ki, elsorvad, nem is terem meg a halott amerikai táj kegyetlenül egyszerű vonalai közt. És ami igazán és különösen nem termékeny, az Amerika gazdaságilag és társadalmilag determinált emberi tája, a nagykapitalizmus.

Az egyéniség a nagytőke legnagyobb ellensége. Az egyéni ember nem tesz feltétlenül olyan kalapot a fejére, amilyent a város összes többi polgára hord; kész esetleg magasabb vagy alacsonyabb gallért hordani, mint a többiek; lakásában nem ugyanazokat a reprodukciókat akasztja ki, mint millió és millió embertársa, talán még arra is képes, hogy kulturális érdeklődése nem áll meg az émelygős, kitenyészett hollywoodi sex-appeal-sarkcsillag csak-félig-botrányos magánéleténél. Ily módon megkárosítja a kalap-, gallér-, festmény- és sex-appeal-gyárosokat, akik tömegtermelésre vannak berendezve, és csak akkor találják meg számításaikat, ha minden rendes amerikai ember ízlése és világnézete teljesen azonos. És minthogy egy bolond százat csinál, az egyéniség állandó veszedelem a fennálló társadalmi rend számára.

Ezt ösztönösen érzi minden amerikai, és ezért irányul európai számára nehezen érthető dühe és hisztériája minden ellen, ami egyéni. Ezért verik le a kalapját annak az embernek, aki bizonyos nap után még nemezkalapot visel és nem szalmát, ezért lepik meg a világot olykor daytoni majomperekkel és kísértetiesen oktalan bojkottokkal, ez a szellem hozta létre és tartotta fenn a prohibíciót.

Az amerikanizmus másik közismert sötét vonása a pénz kultusza. Az amerikai szektárius protestánsok pénzkultusza éppoly makacs és legyőzhetetlen, mint a zsidóságé, mert mind a kettő a vallásban gyökerezik. Mindkét népfaj azt tartja magáról, hogy választott nép (God's own country, mondja Amerikára az amerikai). Úgy gondol-

ják, hogy Isten kegyelme, az egyes ember és az egész nép kiválasztottsága már itt a földön megnyilvánul, és miben nyilvánulhatna meg másban, mint a jólétben. A jólét e szerint nem pusztán egyéni érdem, hanem Isten kegyelmének a jele, és mint ilyen, mindenek felett való megbecsülésre és tiszteletre méltó. Pénzt keresni és meggazdagodni az istentisztelet egy neme.

E miatt az általános felfogás miatt válik a lázadó amerikai regényíró kötelességévé, hogy a szó legnyárspolgáribb értelmében „költői" legyen. Harcolnia kell a business szelleme, a józanság, a takarékosság, a céltudatos szorgalom túlságos megbecsülése ellen. Meg kell mutatnia a céltalan dolgoknak, az ábrándoknak, a szép hazugságnak, a szent könnyelműségnek az értékeit. Meg kell mutatnia a valóság másik oldalát, azt a hazugságot, ami szintén valóság, de pénzzel, józan ésszel, gyakorlati érzékkel meg nem közelíthető. Az amerikai regényíró legfelsőbb erkölcsi missziója, hogy romantikus legyen. Amerika igazi lázadói nem a harsány nagy szatirikusok, hanem a csendes és elvonttá finomult újromantikus írók.

Ennek megfelelően két csoportra oszthatjuk a mai amerikai regény legfontosabb jelenségeit: először azokról beszélünk, akiknek nyílt és bátor lázadása a business-morál lelki Wertheim-szekrénye és az amerikai világ egyéniséggyilkos párázata ellen irányul, és azután azokról, akik a tiszta művészet, a Múzsák segítségével harcolnak koruk és népük földhözragadt józansága ellen.

a) Az amerikai naturalizmus

Amint mondtuk, az amerikai életet az európai, nevezetesen az angol szellemi élettől elsősorban nem minőségi, hanem fáziskülönbségek választják el. Amerikába minden szellemi mozgalom elkésve érkezik, ott még sok minden teremtően újszerű, amit nálunk már tegnap sem lehetett mondani. Ilyen például a naturalizmus és a vele összefüggő társadalmi és lelki problematika, mely Amerikában akkor üli diadalát, amikor Európában a regényírók már úgy hadakoznak ellene, mint az építészek a vele egyidős szecesszió ellen.

Hogy a naturalizmus több évtizedes késéssel lépett fel Amerikában, annak egyik oka az, hogy az amerikai közönség szélesebb rétegeiben csak a háború után alakult ki az amerikai élet jelenségeivel szemben az a kritikus attitűd, amely el tudja viselni az árnyoldalak bemutatását, a szatírát és a tények egyoldalúan naturalisztikus beállításában rejlő ítéletet. A háború előtt is voltak már naturalista íróik – Dreiser is már a kilencszázas években kezdte meg írói pályáját –, de akkor az amerikai közönség ezt a stílusirányt még a keresztény vallás megsértésének tekintette.

A késés másik oka az, hogy a naturalizmust Amerika nem Angliától kapta, mint irodalmának többi áramlatát. Az angol naturalizmus sosem volt erős, exportképes. Az amerikai naturalizmus francia, orosz és skandináv mintákon termékenyült meg. Átütési pontja tehát csak az az idő lehetett, amikor Amerika szellemi határai megnyíltak a nem angol világ számára: a világháború utáni évek, amikor amerikai zarándokok hangos csapatai rohanták meg az Óvilág nevezetesebb tájait, és ha a legtöbbjük nem is vitt haza mást, mint egy miniatűr Eiffel-tornyot, mégis behatolt valami európaiasság az amerikai tudatba. A távol dolgok izenete megteremtette az irodalmi kozmopolitizmust, ami nélkül a mai amerikai regény nem jöhetett volna létre.

Az amerikai naturalizmus vezéralakja, *Theodore Dreiser*, német származású. Talán ez magyarázza, legalábbis részben, nehéz és küzdelmes lényét, írásmódjának formátlanságát és az angolszász sense of humour tökéletes hiányát. Első regényét, a *Sister Carrie*-t 1900-ban a közvélemény a legnagyobb felháborodással fogadta, és a kilencszáztízes években megjelent regényei, *Jennie Gerhardt*, *The Financier* és a *The Titan*, szintén nem jártak sokkal jobban. Dreisert a sikertelenség elkeseredetté és magányossá tette. Az emberektől már elvadult írót ötvennégy éves korában, 1925-ben érte az a meglepetés, hogy új regénye, az *An American Tragedy* világsiker lett. (Magyarul *Amerikai tragédia* címen jelent meg.)

Ez a hatalmas és unalmassága dacára megrázó mű természetesen vádirat, mint minden nagy naturalista regény. Vádirat a vallásos nevelés ellen, amely a regény hősét gyermekkorában nem vértezte

fel az élet küzdelmeire; vádirat az amerikai élet szürkesége ellen, amelyből az emberek szerencsétlen és őrült szerelmekbe menekülnek; vádirat a puritán gátlások ellen, amelyek rettenetes robbanásokba kényszerítik a visszafojtott indulatokat; vádirat a gazdagok ellen, hogy lelkiismeretlenül gazdagok, és – valószínűleg akaratlanul – vádirat a szegények ellen, hogy gonoszul szegények. Vádirat az egész Amerika ellen, amely igazi élet nélkül, igazi tartalom nélkül hagyja, hogy ujjai közt elfolyjék a napok aranya.

Dreiser az amerikai világképet nem a rombolás kedvéért rombolja, hanem igyekszik a szerinte üres formák helyébe igazibb világképet állítani. Egész írói működésének a legszomorúbb vonása az, hogy az új, amit a régi helyébe állítana, még sivárabb, mint a régi volt. A vallásos formulákkal és humanitárius nagyképűséggel leplezett business-materializmus helyébe nem akar mást állítani, mint az igazi, nyers, nem leplezett materializmust, a primitív ösztönök egyszerű tudomásulvételét. Élettisztelete nem a Gide vagy Lawrence előkelő és archaisztikus, titokzatos őstengerekbe torkolló vitalizmusa, hanem valami mindennapi használatra való, demokratikus és materialista vitalizmus, ami oly unalmas, formátlan és magasság nélküli, mint Dreiser írómestersége.

Mert Dreiserről legnagyobb tisztelői is elismerik, hogy írni nem tud. Az *An American Tragedy* valamiképpen nagy regény, talán a benne foglalt hétköznapi valóság óriási terjedelménél fogva, de mint művészi alkotás egyáltalán nem jöhet számításba. Úgyszólván nem is lehet írói tulajdonságairól beszélni – ez a könyv egyszerűen nincs megírva. Minden, ami barbár és esetlen az amerikai civilizációban, megérezhető Dreiser stílusában. Mondatai mint valami szürke pép fekszenek el, kontúrtalanul. Se ízük, se színük, se ritmusuk. Lewisohn szavaival élve, „ő a legrosszabb jelentékeny író az egyetemes irodalomtörténetben. A rosszaságban páratlan". Olyan korban, aminek a forma iránt több érzéke van, Dreiser sikerét nem lehetne elképzelni. Ha az irodalom nem fog idővel a tömegkiszolgálás semmiségébe enyészni, hanem, amint néhányan még hiszik, tisztultabb kor felé halad, valamikor az *An American Tragedy*-t fogják civilizációnk művészi mélypontjának tekinteni.

Nem sokkal művészibb, de kevésbé nagyarányúan elképesztő jelenség a másik népszerű naturalista vádoló, *Upton Sinclair*. Nála ugyanis a művészietlenség nem születési hiba, mint Dreisernél, hanem meggyőződés, sőt aszkézis, mert a született író olykor mégis előtör belőle, amikor a próféta szundikál. Upton Sinclair a „művészies" a kapitalista társadalom káros kinövésének tekinti. Egy grandiózusan ostoba könyvben *(Mammon Art)* végigkíséri az irodalom egész fejlődését, rámutatva a pénzügyi tényezőkre, amelyek egyedül determinálják az útját. Márpedig ő nem akarja a burzsoáziát kiszolgálni. A művészetnek szerinte az osztályharcot kell szolgálnia, és a regényírónak nincs más feladata, mint hogy dokumentumokat gyűjtve össze, bemutassa a mai társadalom erkölcstelenségét.

De minthogy érezhető, hogy dokumentumanyagot gyűjt össze, regényenkint más-más társadalmi visszásság leleplezésére, könyveinek nincs meg az a meggyőző csakugyan-így-van kvalitásuk, mint Dreiser regényeinek. Aki dokumentumokat gyűjt, mindig meghamisítja az igazságot, mert erőszakosan kiragad és átcsoportosít tényeket, amelyek csak a szomszédos tényekkel együtt igazak. Az igazságot csak az tudja ábrázolni, aki nem akar semmit. Az akarat az igazság legnagyobb ellensége.

Upton Sinclair regényeit egyébként éppen az teszi szórakoztató olvasmánnyá, hogy annyira nem igazak. Oly nyilvánvalóan túloz, hogy akarata ellenére tiszta fikciót ad. Gonosz tőkepénzesei éppolyan érdekes regényfigurák, mint Jókai sátáni főurai. A gazdag amerikaiak feslett élete vágyálom a szegény európai számára. Amit elrettentő példának állít be, az olvasó számára messze céllá válik. Ezért jó, ha egy próféta óvatos.

Ennek a régibb nemzedéknek művészi szempontból kétségkívül legjelentékenyebb alakja *Sherwood Anderson*. Nem igazi regényíró; regényei mindig újra nekiinduló önéletrajzok, mesterművei inkább a novellák. Komponálni, mesét szőni nem tud, vagy nem akar.

Számára a naturalizmus a belső szemlélet programja. Nem a külső világot akarja megtisztítani az illúziós sallangoktól, hanem a belső élet leírását akarja leegyszerűsíteni az alapvető és immár kétségkívül igaz mozzanatokra. Mintaképei a nagy orosz második nemzedék,

Csehov és Gorkij, és a modern regény egyik legfőbb előfutárja, Knut Hamsun, lehetnek. Ellensége nem a kapitalista világrend, hanem a lélek hazugságai; célja, hogy pózmentesen, gyermeki tisztasággal és egyszerűséggel írjon.

A szándékos egyszerűség válik a legkönnyebben modorossággá – ez a veszedelme Sherwood Anderson írásainak. Világképe, minthogy csak az érzelmi mozzanatok érdeklik, egyoldalú és ezért nem egészen igaz. Az akarat és a szellem nem létező dolgok Sherwood Anderson könyveiben. Az embereivel csak történnek a dolgok, ők maguk nem vesznek részt sorsuk alakításában. Gondolkozásuk nem komplikáltabb, mint egy ötéves gyermeké, érzelmi életük bármily bonyolult és finom is.

Ennek az emocionális leegyszerűsítésnek kifejezője a stílusa is. Irtózik a hosszú mondatoktól, igyekszik visszaadni az angolszász beszéd tömör határozatlanságát. A határozott, precízen megfogalmazott kifejezést már nagyképűségnek érezné.

Legjobb regénye a *Dark Laughter*. (Magyarul *Sötét nevetés* címen.) Tartalma a vitalista regény állandó tartalma: egy ember megszökik konvencionális mestersége és felesége elől, vissza az élethez, amit itt a nagy folyó, a Mississippi álmos, négeres, régies élete jelképez. A szökés egyúttal szökés az intellektustól is: az otthagyott feleség kékharisnya, míg a másik nőt a hős úgyszólván szó nélkül, csak az ösztön hatalmával hódítja meg.

A *Dark Laughter* megmagyarázza, milyen összefüggés van a régi naturalista nemzedék és kortársuk, *Jack London* között. Jack London nem naturalista, és nem is jó író. Hamis pátosza, olcsó romantikája ifjúsági íróvá minősíti; véletlen irodalmi szerencse, hogy rövid időre a felnőtt ifjak kedvencévé lett. De ő is a vitalista szökés írója, mint Gide, mint Lawrence és Maugham, mint Sherwood Anderson Amerikában. A *The Call of the Wild* (magyarul *A vadon szava* címen) ugyanaz kutyában, mint a *Dark Laughter* emberben. A nagyközönség a kutya kultúrcsömörét jobban át tudta élni, mint az intellektuelét; innen Jack London sikere. Ettől kezdve megmaradt a kutya, a vadon és a cowboy-filmek melodramatikus gesztusai mellett.

A következő nemzedék a felháborodó vagy lírai, tehát minden-

képpen heves tiltakozásból átment a szatirikus hideg és magát távol tartó szerepének vállalásába. Vezére a nihilizmusra hajló, semmit sem kímélő esszéista *Mencken* és legkiemelkedőbb alkotója, a legolvasottabb amerikai író, *Sinclair Lewis*.

Népszerűségét első könyvével, a *Main Street*-tel alapozta meg. Egy Middle-West-i kisváros élete. Gopher Prairie és főutcája annyira tipikus, hogy valamennyi amerikai kisváros magára ismert benne. Ez a regény úttörő jelentőségű volt: az amerikai polgár életének egyénietlensége, bénító konvencionalizmusa ebben jutott először szatirikus kifejezésre. Az európai olvasó számára meglepő és izgalmasan érdekes volt az amerikai élet felfedezése. Általában az elkésett amerikai naturalizmus európai diadalát főképp az magyarázza, hogy az az unalmas hétköznap, amelyet az amerikai regényírók leírnak, az európai számára különös, egzotikus valóság. Európában Dreisert, Upton Sinclairt, Sinclair Lewist, Dos Passost nem mint naturalistákat élvezik, hanem ellenkezőleg, mind csodálatos világok leíróit. Úgy vagyunk velük, mint Osbert Sitwell regényében az arab sejk, aki olyan élvezettel olvassa a *Forsyte Sagá*-t, mint mi az *Ezeregyéj*-t.

De még meglepőbb a *Main Street*-ben, hogy mennyire nem meglepő benne mindaz, ami nem átlagéletek naturalisztikus ábrázolása, hanem lélektani probléma akar lenni. A könyv hősnője, kinek belső fejlődésével és küzdelmeivel komoly arccal foglalkozik az egyébként fölényes szatirikus, az európai olvasónak oly régi ismerőse, mint egy enyhén komikus nagynéni. A hősnő ugyanis nem más, mint Nóra, Hedda Gabler vagy az ibseni iskola valamelyik másik, „meg nem értett nője", amerikai öltözetben. Az európai olvasó minden rokonszenve a derék és együgyű férjet kíséri, és sajnálja, hogy a férj (és Sinclair Lewis) ilyen komolyan veszi az asszonyt. Ez a különös helyzet Sinclair Lewisnak úgyszólván minden regényében megismétlődik: a miliő, amit leír, felfedezésszerűen új a számunkra, a probléma pedig, amit a miliőbe állít, a századvég unalmas és mondvacsinált problémáinak egyike.

A *Main Street*-et messze felülmúlta következő regényében, a *Babbitt*-ben. (Megjelent magyarul is.) A *Babbitt* hőse, az ötvenéves

amerikai férfi, olyan önálló legendaalakká vált, mint Oblomov. Babbitt derék, szorgalmas middle-westi nyárspolgár. Minden sikerül neki, és mégsem sikerül semmi, nem történik vele semmi, amiért érdemes lett volna élni, mígnem fel- és beismeri: tulajdonképpen egész életemben nem csináltam semmi olyant, amihez igazán kedvem lett volna. Lázadása már későn jön, „család ellen nincs orvosság", amint Márai Sándor mondja. Babbitt is megtör és visszatér. Babbittnek, az ötvenes férfinak története póztalan, és ostoba igaz voltában megrázó és szuggesztív. De ez a probléma is több régi európai probléma ügyes összeszövődése: Babbittben a Flaubert által halhatatlanított nyárspolgár viszi véghez a modern regényhősök vitalista szökését.

Sinclair Lewis írói pályájának tetőfoka a *Martin Arrowsmith* (magyarul is). Egy orvosról szól, aki a tiszta, öncélú tudományt keresi, és küzdelmesen ellenáll minden kísértésnek, amellyel a business a szolgálatába akarja kényszeríteni. Ez a probléma sem új – ha nem is tiszta tudomány, de a tiszta művészet mártírjai százával futkostak a század végi európai irodalomban; igaz, hogy egyikük sem jutott el addig a plaszticitásig, mint Arrowsmith. Ebben a könyvben is az az értékes, ami a probléma körül van, emberek, intézmények, amerikai hülyeségek bámulatos rajza. Egy fejezete pedig, a szigethez közeledő, majd kitörő pestis leírása, messze felülemelkedik a naturalista stílus lehetőségein, az igazi epika magasságához, és íróját a legnagyobbak közelébe hozza.

Az *Arrowsmith* után Lewis nem ment tovább. A *Dodsworth* (magyarul is) még csaknem az *Arrowsmith* magaslatán áll, de már pihen benne az alkotó, kényelmesen elterjeszkedik a milliomos Dodsworth nem kellemetlen életformájában, mielőtt leszállna későbbi regényeinek síkságaira. Az *Ann Vickers*-ben (magyar címe, akaratlan humorral: *Egy modern asszony szíve*) még itt-ott felcsillan a nagy ábrázoló, bár inkább egy új Tolsztoj-póz művészeten kívüli kényelmébe menekül, börtönreformot sürget (mert az amerikai börtönökben, horribile dictu, poloskák is akadnak), és vitalisztikus felmentést ad nem is nagyon erkölcstelen hősnőjének ballépéseire. Ezután a *Work of Art* következett, bevezetés a hoteligazgatás tudományába. (Magyar

címe: *Művészek*.) Lehet, hogy hotelt vezetni „work of art", műalkotás, de ez a könyv semmi esetre sem az.

Sinclair Lewis művészi értékének a megítélése nagyon ingadozott az évek folyamán, aminthogy írásai is igen különböző értékűek. A nagy amerikai elismerést teljes és Nobel-díjban kicsúcsosodó európai elismerés követte. Úgy ünnepelték, mint az új amerikai szellem legfőbb képviselőjét és korunk egyik legnagyobb regényíróját. Ekkor az amerikai kritika lassan elfordult tőle. Az élesebb látású amerikaiak szégyellik, hogy Sinclair Lewis Nobel-díjat kapott, és hogy az európaiak benne látják az új Amerika képviselőjét. Tisztában vannak vele, hogy az európai elit azért szereti Sinclair Lewist, mert megnyugtatja az európai hiúságot: Lewis Amerikája részben mulatságos és ostoba parvenü ország, részben elrettentő példa az európai számára, megmutatva, hogy hová vezethet az ipari civilizáció túlsága.

Kétségtelen, hogy Lewis nem tartozik a kor előkelő írói közé. A nyárspolgárt csak az tudja ily kitűnően és ily kegyetlenül ábrázolni, aki maga is nehezen gyűrte le magában a nyárspolgárt. Lewis ugyan nem nyárspolgár, de nem is valami egészen más. A gondolat és az érzés nagyobb távlatai hiányoznak regényeiből. (Nagy sikerének ez az egyik oka.)

Viszont az is kétségtelen, hogy elbeszélő módjának, életábrázolásának ömlő bőségében van valami, ami a legnagyobb regényírókra, elsősorban Dickensre emlékeztet. Érezhető benne a nagy elbeszélők kegyelemszerű tulajdonsága, az elbeszélésben való gyönyörködés, ami minden sorából árad, és áthat az olvasóba is. Az ilyen író akárminről írhat, az élet legsivárabb és legmindennapibb tájairól is: az elbeszélés öröme könyvét mindig barátságos olvasmánnyá teszi, és azt súgja az olvasónak, hogy élni mégis érdemes.

Nem kevésbé zavarodottan áll a kritikus a Lewis után következő nemzedék egyik legkimagaslóbb írójával, *John Dos Passos*-szal szemben. Róla igazán csak az utókor fogja tudni megállapítani, kiváló író volt-e, vagy amerikai blöff.

Dos Passos az amerikai irodalom legérdekesebb formai kísérletezője; regényei számára új technikát teremtett. Művei, a *Manhattan*

Transfer (magyarul: *Nagyváros*), *The 42nd Parallel* (magyarul: *A 42. szélességi fok*), *1919*, mozaikregények, rengeteg szereplővel, akiknek nagyobbára nincs más közük egymáshoz, mint az egyidejűség. Ez Jules Romain módszere. Dos Passos iróniában sem marad el a francia mögött, de hiányzik belőle minden intellektuális tartalom. Minden fejezet előtt egy összefüggéstelen szó- és mondatkonglomerátum van, amely a szavak hangulati velejárója segítségével néha csakugyan nagyszerűen felidéz korhangulatokat és társadalmi helyzeteket. Ez viszont Joyce módszere, praktikusabb és a közönség számára megközelíthetőbb formában. Dos Passos módszere tehát nem új, hanem meglevő és „nagyon modern" módszerek leleményes összekombinálása.

Ő is szatirikus, mint Lewis, de sokkal démonikusabb, sokkal kiszámíthatatlanabb módon. Lewis geometrikusan építi fel könyveit, ő pedig látszólag minden szándék és módszer nélkül dobálja egymásra jeleneteit és alakjait. De az összhatás annál meglepőbb és erősebb: az értelmetlenül egymásra következő jelenetek ellenállhatatlan erővel szuggerálják az olvasóba az amerikai élet értelmetlenségét, a társadalmi rend gyökeréig való romlottságát és a titokzatos, föld alatti erőket, amelyek szövetkeztek, hogy új világot építsenek a régi helyére. Dos Passos elrejti társadalomkritikáját, regényeiben a társadalom kritizálja önmagát. Elrejti iróniáját, regényeiben a sors ironizál az emberek fölött. A jelenetek a kipróbált részletnaturalizmus biztos vonásaival megrajzolt apró kis karcolatok, nincs bennük semmi rendkívüli – de az összhatásuk monumentális és pusztító. Dos Passos a mai társadalom legsátánibb jelensége.

Dos Passos regényeinek van egy kétségbe nem vonható, nagyszerűen amerikai tulajdonságuk: formájukban megvalósul az amerikai élet sokat emlegetett, lázas tempója. Nem mint ábrázolt valóság, hanem sokkal művésziesebben, mint forma. Nem az egyes jelenetek tartalmazzák a tempót, hanem a jelenetek moziszerű, de a mozinál sokkal metafizikaibb egymásra következése. Dos Passos regényei olyanok, amilyennek a filmnek kellene lennie, ha a lényegében fejlő törvényszerűséget követné, mint ahogy nem követi.

Legjobb regénye a *Manhattan Transfer*. (Magyar fordításának

a címe: *Nagyváros.*) Itt sikerült megvalósítania a kor egyik legérdekesebb művészi feladatát, a nagyváros (nem a nagyvárosi ember) ábrázolását. A regény mozaikjaiban New York minden emberi tája benne van, és a mozaikokat egységessé teszi a város mindenütt jelenvaló lélegzetvétele. Ha lehetséges egyáltalán kollektivista vagy unanimista regény, amely nem egyesek, hanem csoportok életét írja meg, ez eddig a legjobb ebben a nemben. A hasonló orosz kísérletek hozzá képest egészen kezdetlegesek.

De Dos Passosban is van valami bántóan primitív, mint minden amerikai naturalistában. Minden szereplője primitív lélek. Az igazi nagy dolgok, a szellem klasszikus fennsíkjai, amelyekről Gide menekül, nem szerepelnek ezekben a regényekben – Gide már túljutott rajtuk, de az amerikaiak még innen vannak. A szellem nélküli kontinens életét mutatják be, és az európai olvasó számára hiányzik valami, a legfontosabb.

Nem kevésbé problematikus jelenség az új nemzedék másik nagy írója, *Ernest Hemingway* sem. Főműve, a *Farewell to Arms* (magyarul megjelent *Búcsú a fegyverektől* címen), remekmű a maga nemében, Arnold Zweig *Grischá*-ja mellett a legjobb háborús regény. Az emberi ember békevágyát csodálatos diszkrécióval fejezi ki, szónoklatok nélkül, borzalmak, tetvek és nemibetegségek halmozása nélkül, túlzás nélkül, és talán éppen ezért mindennél hatásosabban. Amellett nemcsak a háborús regény, egyúttal a vitalista szökés nagyszerű példája is. A hős szökésének a szó betű szerinti értelmében vitális jelleget ad, hogy a háború halálos veszedelmei elől szökik meg, bár hasztalanul – a halál, amely a könyv minden lapján ott leselkedett, a szabad földön is utoléri kedvesét.

De európai szemmel ebben a könyvben sem lehet fenntartás nélkül gyönyörködni. Hemingway-nek is, úgy látszik, az a célja, mint Andersonnek, hogy a lélekábrázolásból kikapcsoljon minden pöffeszkedő hamisságot, és csak olyant írjon, ami kétségtelenül igaz. Hogy ezt a szép célját elérje, hősének a lelki életét leegyszerűsíti a legközvetlenebbül adódó élményekre. Úgyszólván csak érzetei vannak: lát és szagol, örül és bánkódik, fél és bizakodik, de soha nem gondol, és nem akar semmit. A regény érdekességét a hős mér-

hetetlenül unalmas lénye dacára az adja meg, hogy nagyon érdekes dolgok történnek vele. Wyndham Lewis szellemes mondása szerint Hemingway hősei falevelek, amelyeket a szél igen hevesen sodor ide-oda.

Hemingway embere, a régi naturalista recept szerint, az amerikai átlagember. De európai fogalmak szerint mélyen alatta van az átlagnak. Nálunk az ilyen egyszerű lélek már nem normális, és nem tudunk szabadulni attól az érzéstől, hogy Amerikában sem ilyen akaratgyengék és ostobák a becsületes emberek. Hemingway nyilván túllő a célon. A könyv énformában van előadva: az olvasó nem érti, ilyen passzív és korlátolt valaki hogy írhat ilyen mesteri ökonómiával és felépítéssel. E miatt az önellentmondás miatt nem hat a könyv meggyőzően. Az egyszerűség affektálása mindig kellemetlenebb, mint a legcifrább barokk „fesz és pöf", amiről Kazinczy beszélt. Hemingway óriási sikere és hatása, éppúgy, mint más okokból Lawrence-é, igen veszélyes jelenség: hátba támadják az intellektust, és előkészítik a talajt a low brow-k, az ostobák diadala számára.

Hemingway-nél sokkal kevésbé művészi, de sokkal elemibb a mai amerikai irodalom vadembere, *William Faulkner*. Faulkner az intenzitás, a kegyetlenül heves cselekmény írója, mint Európában Liam O'Flaherty vagy Julien Green. Leghíresebb könyve, a *Sanctuary*, gengszterregény. Tömör, lázas, melodramatikus stílusa a német expresszionistákra emlékeztet. A gengszterizgalmasságon túl a könyv egyúttal szörnyű szatíra az amerikai nőkultusz, a szentimentálisan megbízhatatlan amerikai igazságszolgáltatás, az amerikai álszentes-kedés és amerikai tömegszadizmus ellen. Főereje a romantikus tabló felújítása: például a halott gengszter temetése, amikor az ünnep szörnyű verekedéssé fajul, és mindenki elfeledkezik a ravatalról leesett holttestről; vagy amikor a két jámbor amerikai ifjú rájön, hogy hetek óta egy nyilvánosházban laknak; egyenesen a mi romantikus expresszionistánkra, Szabó Dezsőre emlékeztet.

De hiányoznak a regényből O'Flaherty vagy Green borzalmas vistái a lélek sötét végtelenségei felé. Nincs benne több borzalom és több intenzitás, mint amennyit éppen el tud mondani.

b) Amerikai újromantika

A l'art pour l'art elvének, a széplélek, az esztéta embertípusának Európában ez idő szerint nincsen nagy ázsiója. A századvég esztéticizmusát a háború után nagyon erős reakció váltotta fel. A káddal együtt kiöntötték a gyermeket is; nemcsak az affektált esztéticizmus szűnt meg, hanem még azok is, akik számára a művészetért és a művészetben való élet az egyedül természetes életforma, restellik és leplezik ilyen voltukat. Csak a háború előtt felnőtt nemzedék nagyjai, nálunk Babits és Kosztolányi, merik vallani és vállalni hitüket a művészet önmagáért-valóságában.

De Amerikába a századvég esztéticizmusa csak most érkezik el, még nagyobb késéssel, mint a naturalizmus. Működvelő színtársulataik mostanában fedezik fel a szubtilis Maeterlinck és W. B. Yeats színműveit, kicsi, de fanatikus irodalmi körök ezoterikus költőket ünnepelnek, a nagy homályosok, így elsősorban a XVIII. századi rejtett értelmű költőprófétá, William Blake, évente új kiadást érnek meg. Az ízlés öncélú kifinomodottsága, a décadence hangulata ma már csak Amerikában, az érdes parvenü birodalomban lehetséges.

Ez az amerikai esztéticizmus kétarcú jelenség. A közönség és a másodrendű írók még ott tartanak, ahol Európa a kilencvenes években. Az igazi alkotók azonban már ott tartanak, megint ott tartanak, ahová Európa, rettenetes vonaglásai közben, nemigen tud most eljutni, a tiszta művészetnél. Az amerikai újromantika az amerikai szellem legfőbb lázadása, mert lázadás a business, a józanság járma ellen. És ebben áll misszió jük, mert a csoda lázadásában egy fázissal Európa előtt vannak.

Az amerikai újromantika legérdekesebb képviselője *James Branch Cabell*. Nevét Amerikán kívül kevéssé ismerik, és hazájában is csak egy kisszámú szekta bálványa. Azok közé az írók közé tartozik, akiknek az irodalomtörténeti helyéről a kortárs nem tud világos képet alkotni.

Cabell a leghatározottabban hátat fordít a kor életének és problémáinak, romantikus „sich-fliehen"-nel menekül az álomba, „holdnak, mint minden jó vitéz", ahogy Ady mondja. Regényei stilizált

meseközépkorban játszódnak. Az angol prerafaelitizmus, William Morris világa támad új életre regényeinek karcsú hölgyeiben és álmatag, bús lovagjaiban. Birodalma az a távoli ország, amelyet a múlt század épített fel magának történelmi emlékekből és céltalan, vágyért való vágyódásokból.

De a vitalisztikus lázadás Cabellel ebbe a birodalomba is bevonul. Ő is a nyers és ösztönös örömök dicsőítője, mint úgyszólván az egész nemzedék, csakhogy nála ez a szándék is történelmi és irodalmi kosztümben, Rabelais modorának tudatos utánzásában nyilatkozik meg.

Művészetének harmadik összetevője a dezilluzionizmus, a kissé fölényes kiábrándultság hangja. Az új regényírók közül csak ő és Huxley tanultak az előző nemzedék nagy és napjainkban oly méltatlanul lekicsinyelt mesterétől, Anatole France-tól.

De Cabell dezilluzionizmusa más gyökerű, mint Anatole France fölényes-racionalista iróniája, vagy a múlt század nagy kesernyéseinek, Flaubert-nek, Baudelaire-nek, Jacobsennek a kiábrándultsága. Ezek a régi mesterek azért szenvedtek, mert a világ kicsi volt lelkük végtelenségéhez képest. Nem tudta kielégíteni azt a transzcendens vágyakozást, amellyel ifjúságukban elébe mentek szerelemnek, dicsőségnek, sorsnak. (L. Georg Lukács: *Theorie des Romans.*) Cabellnél fordítva – és ez a modern ember legsajátabb szomorúsága –, a lélek kisebb, mint a világ. Szomorúsága annak az embernek a szomorúsága, aki önmagát nem érzi elégségesnek azokhoz a nagyszerűségekhez, amelyeket szerelem, dicsőség, sors rámérnek. Die Niederlage des Gefühls vor dem Leben, így fejezi ki ezt az állapotot Thomas Mann.

Erről az állapotról szól Cabell legjobbnak tartott regénye, a *Jurgen*. Jurgen öreg költő és zálogház-tulajdonos a meseközépkor Bellegarde nevű városában. Az a különös szerencse jut neki osztályrészül, hogy az ördög elevenen elviszi a feleségét, ő maga pedig visszakapja fiatalságát. De miután megvalósítja ifjúságának minden álmát és még néhányat ráadásul, visszakéri az ördögtől a feleségét, és csellel visszaszerzi öreg voltát is. Nem azért, mert kiábrándult ifjúkora nagy álmaiból (ez volna a régi típusú dezilluzionizmus), hanem mert

kiábrándult önmagából. Nem való neki az a nagy boldogság, ami után valaha vágyódott. Öregnek lenni sokkal kényelmesebb és felelőtlenebb, mint fiatalnak lenni, és a veszekedős vén feleségnek is vannak bizonyos előnyei Szép Heléna fölött. Ha más nem, legalább az, hogy az ember nem szereti.

Cabell talán még Anatole France-nál is hűvösebb és ironikusabb, és mégis, szinte érthetetlen módon, regénye a legköltőibb a háború utáni időszak valamennyi regénye közt. Az ifjúság utáni vágy és az ifjúság hiábavalósága, az élet céltalanságán való lírai fájdalom, múzsatelt borongás az enyészet fölött, mindaz, amit a köznapi életben poétikusnak neveznek, gátlás nélkül ömlik el regényének ironikus soraiban. Cabell a nagy kultúrájú ember szabadságával meri vállalni azt, amitől kevésbé tudatos írók iszonyodnak, mint szentimentalizmustól, mint ócska romantikától, és ami mégis a poézis aranya.

És éppen ezért nem véletlen ostobaság, hogy míg Upton Sinclair vagy Dos Passos gyilkos szatírái nyugodtan forognak közkézen Amerikában, Cabell könyveit elkobozzák, különböző nevetséges ürügyekkel. Az amerikai erkölcsbírák és farizeusok helyes ösztönnel érzik, hogy azok, akik egyenes támadást intéznek az ő moráljuk ellen, lényegében ugyanazoknak az elveknek az alapján állnak, mint ők, csak ellenkező előjellel. Ezzel szemben Cabell világa, a múzsa világa, a mondbeglänzte Zaubernacht, gyökereiben támadja meg az amerikai civilizációt, a business világát. Éppen azáltal, hogy nem támadja meg, hogy elfordul tőle, és rámutat a szellem és a lélek pénzzel meg nem szerezhető, gyári úton elő nem állítható realitásaira. Érzik, hogy az amerikai prózaiság és az egész XX. századi prózaiság igazi ellensége nem a támadó próza, hanem a költészet.

Cabell módszerét sematizálja és népszerűsíti a sokkal nagyobb közönségnek örvendő és sokkal jelentéktelenebb *John Erskine*. Cabell technikai trükkje, hogy az emberiség örök nagy mondáit a mai emberrel életi át, a régi hősök páncéljába mai amerikaiakat varázsol. Ami Cabellnél trükk és gazdag ötlet, Erskine számára, a komoly filológus számára, regényírói módszerré válik, aminek a segítségével tetszés szerinti számú regényt tud írni.

Előveszi az emberiség egyik nagy mondáját, és elképzeli, mi tör-

tént volna, ha szereplői amerikaiak lettek volna. Ily mód azután megvilágosodik előtte, hogy Szép Heléna meg nem értett nő volt *(The Private Life of Helen of Troy)*, Arthus király unta a feleségét, aki mindig nagy tettekre akarta inspirálni *(Galahad)*, és Ádám azért hagyta ott ideális első élettársát, Lilithet, az ügyetlen, de nagy igényű, tipikusan amerikai Éva kedvéért, mert nem tudott ellenállni a gyámoltalanság, a védelemre szorulás vonzó erejének; így keletkezett a házasság. *(Adam and Eve)*. Erskine a történetet tízszer is ide-oda forgatja, a meséből kiemel minden „emberi" lehetőséget. Ha művészete kissé sematikus is, mégis jó és hasznos író. Hatásosan mutatja meg, hogy a mai formák elmúlnak, de az örök legendák elevenek maradnak, a business elmúlik, de a lélek és a csoda megmarad – quod erat demonstrandum.

Joseph Hergesheimer a legjellegzetesebb folytatója a századvégi esztéticizmusnak. Alkotó fantáziáját a Régi és a Szép ihleti. Szép alatt ő is valami olyant ért, mint pl. Oscar Wilde vagy a századvég többi esztétája: ami a szemnek szép, ami lágy vonalú vagy látványos, ami dekoratív. Művészete is dekorációs, iparművészeti jellegű. A szép gesztusok romantikus bánatú leírásában áll legfőbb művészete *(Quiet Cities)*; ha pedig modern tárgyat választ, akkor a szép gesztusokat a dekoratívan szellemes, „a szereplők szájába adott" aforizmák pótolják, mint Wilde-nél. (Pl. a *Party Dress*, magyarul is megjelent *Az estélyi ruha* címen.)

A régi, amihez vonzódik, Amerika régisége. Az amerikai újromantikusok nem legkisebb érdeme, hogy művészies múlttal ajándékozzák meg világrészüket, és ezzel mindenki másnál többet tesznek Amerika parvenü voltának a megszüntetésére. Hergesheimer felfedezi Amerikának azokat a tájait, amelyek már a rövid amerikai történelem folyamán is lehanyatlottak, régi emlékeiknek élnek, történelmi levegőjük van. Ilyen pl. Salem, a régi kikötőváros, amely a vitorlásokkal együtt alkonyodik le. *(Java Head.)*

Az amerikai újromantika legjelentékenyebb írója *Thornton Wilder*. Újklasszikusnak is lehetne nevezni, mert regényei a francia cartesiánus regény szigorú vonalaiban, logikus egyszerűségében komponálódnak. Legszerencsésebb tulajdonsága, hogy egyesíteni tudja a la-

tin kompozíció világosságát az angolszász regény érzelmi gazdagságával. Újklasszicizmus és újromantika nem is egymásnak ellentmondó kifejezések: mind a kettő restaurációs kísérlet, hogy egy elmúlt kor szépségideálját, művészi szabálytanát új tartalommal töltse meg.

Thornton Wilder oly nagy mértékben high brow, oly leplezetlenül esztéta és irodalmár, amennyire az ilyen tekintetben ma nagyobb gátlásokkal küzdő európai író nem is lehetne. Regényeibe, igen hatásos módon, irodalomtörténeti mozzanatokat dolgoz bele. A *Bridge of San Luis Rey* egyik szereplője a Marquise de Sévigné, de más néven és Dél-Amerikába telepítve – az olvasó intellektuális gyönyörűségét éppen az adja meg, hogy rájön, hogy kiről van szó. Ugyanilyen rejtett módon és még sokkal meghatóbban írja le a *Cabalá*-ban Keats utolsó napjait: mintha ma történnék, és a regény amerikai hőse csak mellesleg venne róla tudomást. Ilyen és hasonló, tartalmi és formai merészségekkel éri el, hogy regényei sarkalatos ellentétei a kortárs amerikai naturalista regénynek. Míg Dos Passos olvasása közben az olvasónak az az érzése, hogy rossz társaságba keveredett, Thornton Wilder olvasása közben a legelőkelőbb levegőt szívja magába. Tudatosan sznob író, a szónak abban a rehabilitált értelmében, amelyet a modern olvasó Proust regényeinek a varázslata alatt tanult meg.

Legfőbb műve, a *The Bridge of San Luis Rey* (magyarul *Szent Lajos király hídja* címen jelent meg), a regény alapvető kompozíciós törvényeit szinte már a játékosságig kihangsúlyozza. Olyan, mint egyes modern épületek, amelyeken semmi dísz nincs, ellenben az épület konstrukciós váza szabadon látható. Az új regényírók romantikus iróniája itt éri el a csúcspontját: ez az igazi regény a regényről, anélkül hogy mint Gide vagy Huxley, regényírót szerepeltetne, aki a regény közben írja azt a regényt, amelyet olvasunk.

Minden regény többé-kevésbé abból áll, hogy a regényíró belülről megokol egy külső eseményt. A *Bridge of San Luis Rey*-ben a külső esemény az első lapokon megtörténik: egy híd leszakad Dél-Amerikában, a XVIII. században, hét ember a halálát leli. Egy arra járó szerzetes, aki teológiai művet készül írni a Gondviselés megbízhatóságáról, kutatni kezd, vajon miért éppen ez a hét ember halt meg, mi

volt halálukban a szükségszerű, gondviselésszerű. Következik a megokolás, a hét ember egymásba fonódó története, amely igazolja a Gondviselést és a regényírót: egyikük halála sem volt „vak eset", mind a heten életüknek egy továbbmehetetlen pontjára értek el. Meg kellett halniuk, nemcsak a leszakadó híd véletlenségén fordult meg.

A *Bridge of San Luis Rey* tette utólag népszerűvé Thornton Wilder első regényét, a *Cabalá*-t. Ez talán még a *Bridge*-nél is finomabb, előkelőbb, a futólag érintett nagy, lelki válságok leírásában még tartózkodóbban mesteri, ha nincs is meg benne a *Bridge* zárt kompozíciója. Harmadik regénye, a *The Woman Of Andros,* a régi Görögországban játszódik, Szappho történetét meséli el más néven. Ebben a könyvben már kellemetlenül, történethamisítóan érződik a szerző amerikai volta. Nem valószínű, hogy már Görögországban is a nők kulturáltabbak és magasabb igényűek voltak a férfiaknál.

Utolsó regénye, a *Heaven's My Destination,* mai amerikai miliőben játszódik, hétköznapi emberek között. De hőse a naturalista regényalakok ellentéte: egy örök jó kisfiú, aki sohasem nő fel, nem veszíti el gyermeki tisztaságát, sosem érkezik el a felnőttek világának, a naturalista regények világának a valóságához, minden pofon dacára sem. Pedig sok pofont kap, mert nem rokonszenves ember, mindenkit maga ellen ingerel ártatlanságával. Barátai félig agyonverik, és a felesége is otthagyja, mert nem bírja elviselni, hogy egy két lábon járó életelv felesége legyen. Don Quijote története, modern miliőben.

Valószínűleg Thornton Wilder volt a mintaképe *Louis Bromfield*-nek, amikor legjobb regényét, a *Strange Case of Miss Annie Spragg*-et írta. Előző regényei inkább Dos Passostól tanultak. A *Strange Case* Olaszországban játszódik le, mint a *Cabala,* hősei az előkelő társaság tagjai, és kompozíciós váza a *Bridge* kidolgozottságára emlékeztet. A megokolandó esemény itt is a regény legelején történik, és a regény egyik főszereplője tudományosan keresi a megokolást.

A regényalak ugyanis nagy művet készül írni, amelyben bebizonyítja végérvényesen minden csodáról, hogy természeti jelenség volt. Ekkor úgyszólván a szeme előtt játszódik le egy nagy, középkori csoda: egy idősebb amerikai lány meghal, és testén megtalálják a

stigmákat, Krisztus öt sebét. A mese párhuzamosan, igen változatosan halad: a csodakutatónak és ismerőseinek a története egyfelől, másfelől az amerikai lány életének fokozatos kibontakozása.

A legmerészebb a könyvben az, hogy a végén nem derül ki egyáltalán semmi. A csoda végérvényesen csoda marad, és még a mélyebb értelmére vonatkozólag is alternatíva elé állít a szerző; nem tudni, a halott lány szent volt-e, vagy pedig ellenkezőleg, pogány, és sátánossá vált erők és végzetek teljesedtek be rajta. Mitológiai regény ez is, mint annyi más a modern regény legérdekesebbjei közül – de a mitológia a többi regényben nem ilyen diszkrét, nem ilyen sejtelmes, és talán éppen ezért nem ilyen meggyőző. Mint paradoxont, meg lehetne állapítani: csak amerikai író tud ilyen finom lenni.

Ugyanezt lehetne mondani *Willa Cather*-ról. Regényei közül kiemelkedik stiláris nemessége és klasszikus egyszerűsége által a *Death Comes for the Archbishop*. (Magyarul: *Az aranyszínű dóm* címen.) Willa Cather a katolicizmus felé hajlik, mint a régi romantikusok, és Amerikának katolikus és latin része vonzzák. A *Death Comes for the Archbishop* egy francia származású, újmexikói misszionárius püspök élettörténete. A regény itt-ott a régi szentek Vitáinak az egyszerűségére emlékeztet, máskor pedig éppen az ragadja meg az olvasót, hogy milyen emberi közelségbe tudja hozni a legritkább, a legünnepibb embertípust, a szentet. A szent alakja körül pedig az indián romantika rajzolódik ki, szigorú, cifraság nélküli vonalakban. Egy másik regényében *(Shadows on the Rock)* a régi kanadai francia város életét írja meg.

Újabban a könnyebb, a legszélesebb publikumra és a moziátdolgozásra berendezett amerikai regényirodalomban is kezd utat törni az újromantikus irány. Az amerikai történelem iránt igen nagy az érdeklődés. A könnyű irodalom határán állnak *Edna Ferber* regényei, amelyek elevenen, valami elegánsabb cowboy-romantikával adják vissza a múlt századbeli Amerika mozgalmas képeit és azt, ami ebben a puritán országban nem volt puritán dolog: a hajón vándorló színészek bájos életét a *Show Boat*-ban, a megnyitott indián rezervációk

lovasrohammal való birtokba vételét és az első petróleumföldek romantikáját a *Cimarron*-ban. (Magyarul is megjelent.)

Az amerikai újromantika legnagyobb diadala eddig *Hervey Allen* hatalmas regénye, az *Anthony Adverse* (magyarul is megjelent). Óriási sikere bizonyítja, hogy az újromantika már nemcsak esztétalelkek ábrándos játéka, hanem az olvasóközönség kívánságának a teljesítése is.

Természetesen a közönség meghódítása nem történhet bizonyos kompromisszumok nélkül. Allen regénye nem áll minden részletében azon a nívón, mint Cabell vagy Thornton Wilder írásai. A magas és időtlen romantika különösen keveredik ebben a könyvben az olcsó és másodlagos romantikával, *Anthony Adverse* furcsa középúton áll a *Kék virág* és *Montechristo* között. A mesét montechristós motívumok hajtják előre, és teszik izgalmassá: veszedelmes házasságtörés, párbaj, kitett gyermek, csodálatos örökség, rabszolgakereskedelem stb. A miliő is a Montechristo világa: a XVIII. század végének felbomlott és minden lehetőség számára nyitva álló kora. De a mi számunkra éppen ez a legérdekesebb: a montechristói motívumok visszakapták íme teljes polgárjogukat, túlélték és legyőzték a naturalizmust, a tiszta fikció újra diadalra jutott.

És a regény nem reked meg a montechristói vonalon. A fikcióalkotó képzeletet hatalmas kultúra és történelemidéző készség teszi súlyossá ebben a könyvben. A történelem felidézése már az új szemlélet, a szellem- és lélektörténet segítségével megy végbe. Anélkül, hogy a legkisebb tudálékosság volna érezhető, a könyv mintegy kompendiuma a XVIII. század végén az általános lélekben lezajló nagy forradalomnak, a preromantikának. De ennél is több: Anthony Adverse, mint minden nagy regény hőse, istenkereső is, és a kalandok, ha sokszor igen nagy kerülőket tesznek is, mégis az abszolútum felé vezető útjának részei.

Ez a regény is, talán elődeinél is erősebben, kifejezésre juttatja az amerikai újromantika mélységes és oly üdvös nosztalgiáját a lényegszerűen nem amerikai világ iránt, ami vallásban a katolikum, fajban a latinság, térben a dél. Ily mód az *Anthony Adverse* is fegyverténye a regény szabadságharcának a megcsontosodott formák, ezúttal az amerikanizmus veszedelmes korlátai ellen.

IV. NÉMET REGÉNYÍRÓK

Az előző fejezetekben abból indultunk ki, hogy a modern regény szabadságharc, amelyet minden nemzet a maga belső zsarnoka, civilizációjának megmerevedett formája ellen vív. Ezért minden fejezetet az illető nemzet jellemzésével kellett kezdenünk, hogy felismerjük a zsarnokot, aki ellen áll a harc. A nemzetek jellemzésében természetesen nem törekedtünk eredeti megállapításokra. Éppen ellenkezőleg, a nemzeti jelleg alapvonásául azt a tulajdonságot fogadtuk el, amelyet a consensus gentium szentesít igazzá: a francia racionalizmusát, az angol konvencionalizmusát, az amerikai businesserkölcsét.

Az ilyen nagy általánosítások, mint pl. hogy a francia racionalista, mindig csak okkal-móddal igazak, de mindenesetre igazabbak, mintha valaki az ellenkezőjét állítaná. A sematika, amelyet rájuk építettünk, nem idomulhat teljesen a valósághoz, egyrészt azért, mert már maga az alap, a nemzeti jellemvonás felismerése sem teljesen igaz, másrészt azért, mert minden séma meghamisítja a valóságot. De séma nélkül nincsen elmélet, és reméljük, hogy mi sem hazudtunk többet és nagyobbat, mint más, aki a jelenségek bizonyos csoportját rendszeresen akarja bemutatni.

A sematizálás munkája rendkívül megnehezül, amikor a német regényírókat készülünk rendszerünkbe foglalni. A német jellegről nem alakult ki consensus gentium útján egy egyszerű ítélet, amit úgy lehetne kifejezni, hogy a német racionalista, vagy ilyen vagy olyan. Maguk a németek, amikor népük karakterét meg akarják rajzolni, rendszerint ellentétpárokat vonultatnak fel, mondván, hogy a német a poláris ellentétek népe.

Hosszú ideig az volt a leginkább általános felfogás, hogy a német

a fausti Drang, a metafizikai nyugtalanság népe. Ez a tulajdonsága a gyakorlatban mint földietlen bensőség, elvont gondolkozás, zenébe hajló ábrándozás nyilvánul meg. A Drang kétségkívül alapvonása a német jellegnek, de a földietlenségnek ugyancsak ellene mond a wilhelminus korszak hencegő és túlméretezett gyakorlatiassága, ellene mond, jó értelemben, a világháború németségének emberfölötti erőkifejtése, ellene mond az inflációs Németország amerikait utánzó szélhámos nagyszerűsége és a Harmadik Birodalom, úgy, ahogy van. Természetesen azt lehet mondani, hogy mindezzel a német csak leplezte tulajdonképpen életidegen és elvont lényét, aminthogy fanatikus rendszerességével talán csak a benne levő őskáoszt leplezi – de az ilyen nagy arányú leplezéseknek már épp akkora realitásuk van, mint annak, amit leplezni akarnak.

De ha csak az irodalomra tekintünk, mégis szembetűnik egy tulajdonság, ami a német irodalmat inkább jellemzi, mint a többit, és bizonyára a német jellegből következik. A német irodalom a legtudatosabb irodalom. Úgy is lehetne mondani, hogy a legszándékosabb: rendszerint előbb van meg a program, mint a mű. De ennél mélyebb értelemben is tudatos. Talán fő feladata és missziója a nemzetek között az volt, hogy tudatosítson. A német író, nagy általánosságban beszélve, nem annyira a tudott dolgok művészi ábrázolására törekszik, mint inkább arra, hogy a tudat világosságára hozzon addig öntudatlan jelenségeket. Ilyen értelemben mondta magáról Goethe, hogy ő az emberiség felszabadítói közé tartozik; mert ki tudott mondani dolgokat, amelyek előtte kényszerű hallgatásuk által gyötörték a lelkeket. A német romantika, a német szellemnek ez a legsajátosabb, legfüggetlenebb korszaka, arról emlékezetes, hogy mélyebbre ásott le a tudatba, az irodalomnak utat nyitott az álmok és a mesék félhomályos birodalmába.

A német szellemnek ezt az örök hivatását teljesíti részben a háború utáni évek regényirodalma is. Elsősorban az a nemzedék, amely már a háború előtti időkben is a szellemi élet élén állt; de a háború utáni nemzedék sorában is sok kiváló folytatója akad ennek a nagy német hagyománynak. Ezek az írók azért tartoznak hozzá a regény szabadságharcához, mert felszabadítók a szó goethei értelmében.

De amint a francia modern regényíró fellázad a racionalizmus ellen, az angol a konvencionalizmus ellen, oly mód az új német regényírók egy része is fellázad a nemzeti hagyomány, a tudatosítás élet- és regényszemléleti módszere ellen. Az új tárgyilagosság írói extravertált lények, vagy legalábbis annak mutatkoznak regényeikben. Nem a belső, hanem a külső világ eseményeit ábrázolják, és elhagyják az átélő személyek tudatos reflexióit. A tudatosság ellen való reakció, az ösztönös, gondolkozás nélküli élet tisztelete az egész háború utáni német élet egyik legjellemzőbb vonása, és megdicsőülését a Harmadik Birodalom által éri el.

A háború utáni német regény nem különbözik annyira a háború előttitől, mint nyugaton. A játékos fantázia felszabadulása, a vitalista lázadás, a csoda és a mese új becsülete a német irodalomban kevésbé érezhető, mint a francia és angol nyelvűben. Részben azért sem, mert a német irodalom metafizikai telítettsége és a történelmi regény kultusza mindig is nyújtott játszóteret a fantáziának. Részben pedig azért, mert a vitalista lázadás német földön nem a regényben játszódott le, hanem a filozófiában és a szellemtudományokban általában.

Nem lehet azt mondani, hogy Németországban is megbukott a naturalizmus ügye. A háborút közvetlenül követő évek világvégehangulata ugyan Németországban is kiváltotta a reakciót a naturalizmus józansága és földhözragadtsága ellen. Ez a reakció volt az expresszionista mozgalom. De az expresszionizmus a német irodalom állandó irányvonalát követve, inkább a drámán és a lírán vonult keresztül nyári zivatar formájában, és megbukott, mielőtt komoly regényeket hozhatott volna létre. Akik mint expresszionista regényírók indultak, később lehiggadtak riport- és életrajz-regények szerzőjévé, mint *Kasimir Edschmid*, vagy elhígultak érzelmes társadalomrajzolókká, mint *Hans Fallada*. A német átlagregény máig is a naturalizmus irányát folytatja, részben programszerűen, Neue Sachlichkeit név alatt, részben megszokásból. A háború utáni német irodalom a naturalizmusnak köszönheti azt a regénytípust, ami világirodalmi jelenséggé vált, amiben a németek adtak példát a nyugatiaknak: a háborús regényt.

De a háború utáni naturalizmus egy nagyon lényeges vonásban különbözik a háború előttitől, és a nem naturalista nyugati mozgalmakkal tart rokonságot. A régi naturalizmus abból a demokratikus feltevésből indult ki, hogy az emberre és világára az jellemző, amit a legtöbb ember csinál, és amit a legtöbbször csinál. A régi naturalizmus az átlagember hétköznapi életét ábrázolta, igen helyes reakcióképpen, előző korok sokszor hamis ünnepélyessége és emelkedettsége ellen. Csakhogy ez a világkép lassanként szkeptikussá tette az embert mindennel szemben, ami nem hétköznapi, és nem átlagos. A regényírókból kiváltotta azt, amit Hegel a történetírók lakájgondolkodásának nevezett: közelről minden nagy ember és minden nagy esemény kicsi lesz, vallották. Tolsztoj megrajzolta Napóleont, különös tekintettel az emésztésére és lábikrájának ideges reszketésére. Shaw sem hagyta békén Napóleont, és mind a ketten, a naturalizmus két legnagyobb művésze, egyetértettek abban, hogy a háború közelről nézve nem is olyan tragikus, inkább kellemetlen. El is lehet viselni, ha az embernek van elég csokoládéja, mondta Shaw, akkor még. Az írók nem írtak többé tragédiákat, mert a tragédia a sors ünnepnapja, és a naturalista nem hitt másban, mint a hétköznapokban. Tragédia nincs, mondta, csak kellemetlenségek vannak. A naturalizmusban, minden sötétszürkesége dacára, nagyon sok volt a békeévek polgári és unalmas optimizmusából.

Azután „a vész kitört, vérfagylaló keze emberfejekkel labdázott az égre". Emberek és nemzetek olyan tragédiákat éltek meg, amikhez nagy antik kórusok kellettek volna, hogy méltóképpen elsirassák. A tragikus atmoszféra a háború után is ott lebeg a földig alázott Közép-Európa felett, mint mérges gázfelhő, amit nem tud elsöpörni semmiféle szél. Az írók nem írhattak többé hétköznapokról, mert a hétköznapok éppúgy megszűntek, mint az ünnepnapok, hogy egy állandó fekete hétfőnek adjanak helyet.

Az író, aki a valóságot akarja ábrázolni, nem a megszűnt hétköznapok valóságát ábrázolja most már, hanem tragédiát ír, akármilyen tárgyilagos is, és akkor is, ha csak valóban megtörtént eseményeket ír le, minden művészi konstrukció nélkül egymás mellé rakva. Így született meg a tragikus realizmus, a háború utáni Németország és

általában a háború által nagyon sújtott népek, a magyarok, a lengyelek háború utáni művészete. A módszer még mindig a naturalizmus módszere, de más a tárgy, amire alkalmazzák: a szürke, békés hétköznap helyett a háború és háború utáni Közép- és Kelet-Európa, mely tragikus omlottságában már-már a fantasztikus, a csoda birodalmába tartozik.

Amellett a húszas évek német post-naturalista regénye is szabadságharc, ha nem is olyan átvitt értelemben, mint a francia vagy az angol, hanem a szónak legegyszerűbb, politikai értelmében, mint a XIX. század regénye. Ezeknek a regényeknek a nagy része tendenciózus. Harcol a szabadság eszméjéért társadalmi téren, harcol a wilhelminus korszak továbbélő feudális és militarista maradványai ellen, harcol a nagytőke zsarnoki túlkapásai ellen. Harcol a múlt bénító ereje ellen, igyekszik a kibeszélés által eltávolítani a német lélekből azt a traumát, amit a háború vágott bele. A nemzeti szocializmus diadalával természetesen ez a szabadságmozgalom megbukott, és a német írók elitje önkéntes vagy kényszerű száműzetésbe ment.

Először tehát azokról a legelőkelőbb német írókról lesz szó, akik a német irodalom nagy hagyományát, a tudatosító lélekfelszabadítást folytatják. Azután, mintegy átmenet gyanánt, a szintén hagyományos történelmi regény művelőivel foglalkozunk. Utoljára azokkal, akik reakcióképp a német lélek túlságosan befelé forduló hajlama ellen és a naturalizmust továbbépítve, a külső világ írói, a tragikus realitás ábrázolói lettek.

a) Thomas Mann

Külön fejezet illeti meg, mint Marcel Proustot, aki mellett a kor legnagyobb regényírója. Mint Proust, ő is magányos nagyság, se rokona, se ismerőse a regény történetében.

Thomas Mann írói kezdetei messze a háború előtti időkbe nyúlnak vissza. *Buddenbrooks*-jával megalkotta a német naturalizmus legnagyobb, talán egyedül maradandó regényét, novelláival pedig a lélekábrázoló kisművészet olyan tökéletességéig jutott el, hogy

felülmúlta nagy orosz és skandináv mintaképeit. A legnagyobb művésze volt annak a stílusnak, ami a világháborúval elavult, ami ellen való reakció az egész modern regény. De Thomas Mann nem állt meg az önmaga tökéletességénél. A meglepetésszerű, proteikus alakváltozás, a „fejlődés", természetének talán egyetlen jellemzően német vonása, ebben rokon a kortárs nagy némettel, Gerhart Hauptmann-nal.

Az átalakulás, a kibontakozás a naturalizmusból, az olvasó szeme előtt megy végbe a *Der Zauberberg*-ben, amely a regényíró Thomas Mann hosszú hallgatása után, 1924-ben jelent meg.

A *Zauberberg* (magyar fordításának címe: *A varázshegy*) a naturalista kisművészet eszközeivel indul: a tüdőbetegek szanatóriumi életének, a felfelé menő hőmérő okozta lelkiállapotoknak rendkívül részletes és precíz leírásával kezdődik. Amikor Thomas Mann írni kezdte, talán még nem is akart mást, mint a betegség révén margóra került társadalom rajzát adni – a betegség, az enyészet diadala mindig vonzotta képzeletét. De amint továbbhaladt, a beteg átlagfiatalember (tipikus naturalista regényhős) ágyfejénél megjelent két szimbolikus alak, a háború előtti világ két legfőbb eszmeerejének, a racionalista humanizmusnak és a paradox romantikus új-vallásosságnak a képviselője, és megkezdődött az angyalok harca Hans Castorp, a német ifjú lelkéért.

A belső gigantomachiának megfelelően, lassanként a mese is nagyobb arányú redőket kezdett vetni, és a naturalista hőmérőnézést kiszorították a romantikus regény kellékei; titokzatos szerelem, titokzatos emberi nagyszerűség (Mynheer Peeperkorn), párbaj és öngyilkosság, halál és szellemidézés, és az utolsó fejezetekben Hans Castorp alakja már felolvad a kollektivitásban, amely lázas borzongással és vakon megy a háború elé.

A *Zauberberg* is totalitás-regény, mégpedig a legmagasabb totalitás regénye, a szellemi totalitásé. Beszélgetések és monológok alakjában felmerülnek mind a nagyon fontos problémák, amelyek a háború előtti elitet foglalkoztatták, és azóta sem intéződtek el. Gondolati gazdagsága mellett a fiatalabb intellektuális regényírók, pl. Huxley, teljesen eltörpülnek. Ez a könyv valósággal enciklopédikus.

És mégis regény. Művészi szempontból ez a legcsodálatosabb, legrejtélyesebb benne. Nincs még egy regény, amelynek a határai az esszé felé annyira elmosódtak volna, mint a *Zauberberg*-é. Mégpedig a nem is könnyű, angol típusú esszé felé, hanem a nehéz, filozofikus német esszé felé, amelynek Simmel, Lukács György, Max Scheler a nagymesterei. De ezekben az esszébetétekben nem a szerző beszél, hanem a csodálatosan eleven szereplők. Ritmust és dinamikát visz beléjük, hogy két ellenfél beszél bennük, minden témát két oldalról jövő megvilágításban kapunk, racionalizmus és irracionalista hiperracionalizmus felől. Ebben az antitetikus formában talán a német lélek alapvető tulajdonsága fejeződik ki, a polaritás, az eleve adott kettősség, a mindent kétfelől látás végzetes és szellemi szempontból oly nagyszerű adománya. Alles ist gerade und alles ist ungerade, mondta Goethe.

Természetesen nemcsak beszélgetések vannak ebben a regényben. A regény formális követelményei szempontjából is első helyen áll a figurák bámulatos plaszticitása, a lélektani részletfinomságok tömege, a sejtelmes összefüggések meggyőző volta, a romantikusan életteljes szerelmi és barátsági mesebonyodalmak által. Ezer alakja és problémája dacára az egészet egységbe emeli a mindenütt jelenlevő alapmotívum, amely revelációs eredetiségével és csak a legnagyobbaknak megadott magasabb korszerűségével és csak a legnagyobbaknak megadott teljes időtlenségével jobban magára igézi a figyelmet, mint egy szenzációmese. Mert hiszen mindennél szörnyűbb hatalmak csatatere ez a regény, életé és halálé, a szó elvont, tehát legszorosabb értelmében.

Az új típusú regény világnézeti gerince, amint láttuk, a vitalizmus volt. A harc a nietzschei új értéktáblákért, amelyek az élet teljességét írják a legmagasabb helyre. A németek világnézeti, filozófiai szempontból egy emelettel magasabban születnek, mint más emberek fiai. Ezt ismerik el az angolok avval, hogy a világnézet fogalmát mindmáig a német szóval, a Weltanschauunggal jelölik. Ez az oka annak, hogy a vitalizmus a német regényben sosem öltött olyan naiv formákat magára, mint az angol (Lawrence) vagy az amerikai. És az is természetes, hogy a németség legnagyobb regényírója olyan vita-

lizmust vall világnézetéül, ami mélyebb, kritikusabb és átfogóbb, mint a többieké.

A primitív vitalizmus tételének: Az élet a legfőbb érték – természetes, bár többnyire oda nem gondolt kiegészítése, hogy a legfőbb rossz a halál. A merev konvenciók halott részei a társadalmi életnek, az erkölcsi gátlások egy ma már halott hit hullatermékei. A polgári élet szürkesége a mesterségesen elölt szenvedélyekből fakad, tehát szintén a halál eredménye. A vitalista minden ponton a halállal találja szemben magát, és beássa magát a halál elleni fedezékbe. Célja a minden hatványon túlra felfokozott pillanat, az eksztázis, ami kilép az időből és a mulandóságból.

Csakhogy „alles ist gerade und alles ist ungerade". Thomas Mann felismerte, hogy aki az életet teljesen vallja, nem tagadhatja teljesen a halált sem, mert a halál hozzátartozik az élet teljességéhez. Valahogy olyan módon, mint a tartalomhoz a forma. Beszél Hans Castorp nagyapjának kétféle alakjáról: az egyik, az élő nagyapa, törődött öregúr volt – a másik, a halott nagyapa, a ravatalon, hatalmas, szimbolikus nagyságú patrícius.

A halál fölényben van az élet fölött. A halál a forma, az élet a káosz, a halál a tiszta, az élet a tisztátlanul erjedő, a halál a maradandó, az élet a mulandó. Erkölcsi és szellemi ideáljaink mind a halál feltisztultsága felé törnek. A halál a szellem, az élet az anyag. Aki tehát kettejük közül csak az életet választja, lemond minden magasabbrendűről az életben, és így magát az életet szegényíti el. Olyannyira, hogy a szélsőséges vitalista már önmagának mond ellen, mert aki a halált tagadja, nem juthat el az élet teljességéhez.

De nem juthat el a teljes élethez más okból sem. A halál az életbe nemcsak mint kiegészítés van beágyazva, hanem mint pozitív életérték is. A lelket az életösztönnel testvér- és azonos erejű ösztön vonzza a halál felé. Csalétekül ugyanolyan intenzitású, részben testi, részben lelki gyönyörök szolgálnak a halálösztön oldalán, mint az életösztönén. A kettőt nem is lehet tisztán elválasztani. Az élet felfokozott, legnagyobb pillanataiban, az eksztázisban, az élet teljességének gyönyöre mellett mindig ott van a halál édessége is, nélküle nem volna teljes az élet érzése. Az eksztázis görög neve is azt jelenti,

hogy ilyenkor a lélek kimegy az életből, elomlik, beleomlik valami másba, megsemmisül, felsemmisül. Aki ezt a megsemmisülést nem ismeri, nem ismeri az élet teljességét:

Und so lang du das nicht hast,
Dieses: Stirb und werde!
Bist du nur ein trüber Gast
Auf der dunklen Erde, –

mondta Goethe.

A halál édessége nélkül az élet édessége sem igazi. És olykor a halál édessége sokkal mágnesesebben vonzza a lelket, mint az életé. Angyalok harca folyik a lélekben, életé és halálé. Hány beteg hal meg azért, mert a halál hívása az erősebb. De nemcsak a beteg; mindenki, aki a hétköznapi világon felülemelkedik (a társadalom szempontjából talán az ilyen ember a beteg), hallja már magában a két angyal harcos riadóit. Hans Castorp is, amikor a szanatóriumi élet kényszerű meditációi és a feje fölött viaskodó világnézetek kiemelik mindennapiságából, megtalálja lelkében a halál szirénjeit. Egy síkiránduláson eltéved, fáradtan elalszik, és ekkor, a megfagyás határán, álmában, tehát ösztöneivel, választania kell élet és halál között. Tovább aludni, megfagyni, meghalni könnyebb és édesebb volna. De álma végigvezeti az emberiség történetének megható és szánalmas küzdelmén valami jobb felé, és Hans Castorp felébred, összeszedi erejét, és az életet választja; nem azért, mert jobb élni, hanem jóságból és szeretetből a többiek, az emberek iránt.

Ez a vitalizmus antitetikus, a dolgok mindkét oldalát egyszerre látó formája. Ehhez az ellentéteket feloldó szemlélethez képest mily kezdetleges a többiek életkultusza!

Thomas Mann már első nagy művében, a *Buddenbrooks*-ban is dekadens írónak mutatkozott be. A *Buddenbrooks* tárgya, egy patrícius család lassú hanyatlása, különösen alkalmas volt az akkor divatozó décadence-hangulat kifejezésére. Azóta is érezhető legtöbb művén, mennyire vonzódik a betegséghez, a hanyatláshoz, az enyészethez, mily erősen hívja magához a halál édessége. De a *Zauberberg*-ben a dekadencia többé már nem korhangulat, nem is egyéni disz-

pozíció, hanem teremtő megismerés. Nem romboló, hanem építő erő, képessé teszi Thomas Mannt a vitalizmus kiegészítésére, és eredménye talán korunk legfontosabb lélektani felfedezése.

A művészet megismerés. Thomas Mann, éppúgy mint Proust, a lényeges dolgokban nem tanult a tudományoktól, hanem művészi intuíciójával és kérlelhetetlenül őszinte önszemléletével új földségeket fedezett fel, a tudományt megelőzve. A lélektan mindmáig csak igen tapogatózva keresi a halálösztönök szerepét az egyén és a közösség életében, így elsősorban Freud, utolsó műveiben. De ez az egész lélekterület ma még hátborzongatóan titokzatos. Valószínű, hogy Thomas Mann könyvét ma még nem értjük meg teljesen, mert benne elsőül tudatosodnak olyan dolgok, amelyeket a mi számunkra még nagyobbára az öntudatlanság fátyola takar. A *Zauberberg* ennyiben profetikus jellegű, és mondanivalója csak az emberiség egy későbbi tudatossági fokán bontakozik majd egészen ki.

A vitalizmus „túlvezet önmagán", Pauler Ákos kedvenc kifejezésével élve. Az életből átvezet a halálba, az önmaga negációjába. És túlvezet másképp is: hogy mégse tagadja önmagát, kénytelen egy másik, régibb, nem vitalisztikus értékrendszert segítségül hívni. Hans Castorp az életet választja, nem azért, mert jobb élni, hanem jóságból és szeretetből az emberek iránt, tehát humanizmusból. A vitalizmus csak a humanizmus erkölcsi kiegészítése által válik értelemteljessé.

Mert Thomas Mann a humanizmus híve. Fanatikusa a régi szép, háború előtti humanizmusnak, bármennyire is ellene fordul a korszellem és az események. Elméleti írásaiban mindig a humanizmust tanította, regényeit a humánum hozza közel a szívekhez, és humanizmusa miatt vállalta az utolsó években a keserű száműzetést. Humanizmusában nincs semmi szentimentalizmus, és kevés a részvét, nem Dickens és nem Gerhart Hauptmann humanizmusa ez. Hűvös humanizmus, és nagyon jól összefér az iróniával és az átlagember csendes megvetésével.

Nem az érzés, hanem a magatartás humanizmusa, a gyakorlatban elsősorban negatív állásfoglalás: az erőszak, a zsarnokság, az egyéniség megnyomorításának a gyűlölete. A XVIII. század, Voltaire és

Goethe humanizmusa ez. Alapja az emberi méltóság tudata – és a szellemi ember derűje, szelídsége, iszonyodása a harcoktól, mert mérhetetlenül felette áll a szenvedélyeknek, amelyek az embereket kegyetlenségre és vérre ingerlik. Étosz, ami nem gyökerezik semmi vallásban, érzésben, hanem egyes-egyedül a szellemben. Ez az intellektuális etika volt a német szellem legnagyobb büszkesége és fölénye Goethe óta, és ettől távolodik legmesszebbre az új németség, tett- és ösztön-etikájának a bizonytalanságával.

A *Zauberberg*-et, mintegy az alkotó pihenéseképpen, két kisregény követte, Thomas Mann régebbi, naturalista modorában: az *Unordnung und frühes Leid* (magyarul: *Rendetlenség és kora bánat* címen) tökéletes plaszticitású életkép a háború utáni Németországból, és a *Mario und der Zauberer* (magyarul: *Mario és a varázsló* címen) Mussolini Olaszországának allegorikus megmérése és könnyűnek találása.

Majd ismét egy nagy mű következett. Bibliai tárgyú trilógiájának eddig két kötete jelent meg: *Die Geschichten Jaakobs* (magyarul: *Jákob* címen) és *Joseph und seine Brüder* (magyarul: *József*).

Amikor Thomas Mann tisztelői a Jákob-könyvet a kezükbe vették, első érzésük általában a megdöbbenés volt. A könyv százötven oldalnyi, teljesen elvont bevezetéssel kezdődik, és ami azután jön, Jákob százoldalas beszélgetése Józseffel, szintén nem sokkal izgatóbb. De főképp az döbbenti meg az olvasót: mit akar a mester egy ilyen, a mai világtól mégis kissé távol eső témával?

Thomas Mann ezt a könyvét nyilván nem strandfürdői olvasmánynak szánta, és talán a profanum vulgus elijesztése céljából írta a súlyos bevezetést. De a türelmetlenebb olvasó – bármily vétkes dolog is ilyesmit tanácsolni – nyugodtan átlapozhatja a bevezetést, és azután, az első rémület leküzdése után, rá fog jönni a regénynek az ízére. És attól kezdve akár a strandon is olvashatja.

Thomas Mann íróművészetének központi vonása mindig az irónia volt. Az a fajta irónia, ami összefér paradox módon a tisztelettel ugyanaz iránt a dolog iránt, ami fölött gúnyolódik, sőt sok esetben a szeretet kifejeződése. Nem a rombolás, hanem a megismerés iróniája. Alles ist gerade und alles ist ungerade. Amit igazán megisme-

rünk, az elveszti ködös és körvonal nélküli nagyszerűségét, barátságos mosolyt vált ki belőlünk, a minden dologban benne rejlő groteszket is meglátjuk benne, de ugyanakkor felfedezzük benne azt az intim nagyszerűséget is, ami emberileg mindennél többet ér. Ezzel a megismerő iróniával fordul Thomas Mann a mítosz, az európai emberiség egyik közös mítosza, a bibliai történet felé.

A háború utáni szellem fontos mozzanata, hogy a mítosz iránti érdeklődés mérhetetlenül megnövekedett. A vallástörténet, azelőtt szaktudósok magánügye, most a szellemi elit kedvenc stúdiumává lett. Lassanként feldereng az a felismerés, hogy a mítosz nem költői lelemény vagy papi kitalálás, mint ahogy a Felvilágosodás hitte, nem is csak a primitív mentalitás biológiailag meghatározott világképe, mint ahogy a vallástörténet eleinte tanította, de még csak nem is valami örök-emberi lelki szükség kifejeződése, hanem annál is több: a megismerés egyik legnagyszerűbb formája. Vannak világtények, amiket csak mítosz alakjában lehet felfogni. Azok a korok, amelyeknek nincs mitológiájuk, szegény korok, mert nem ismerik ezeket a valóságokat.

A mítosz új méltósága egykorú és párhuzamos jelenség a regény új fordulatával, visszatérésével a tiszta fikcióhoz, a csodához. A csoda is a mitikus megismerés birodalmába tartozik. Az új regényírókat állandóan foglalkoztatja a mítosz. Lawrence és Powys maguk próbálnak új mitológiát teremteni, mások, mint pl. a német Blunck, nemzetük mítoszaiba nyúlnak vissza, a görög mítosz is újra előtérbe kerül Spitteler óta. Szellemtörténetileg egyáltalán nem meglepő, hogy a német nagy nemzedék két legnevesebb képviselője, Thomas Mann és Gerhart Hauptmann szinte egyidőben fordultak a mítosz felé. Az európai elit legmélyebb szellemi kívánságát akarták kielégíteni.

Thomas Mann közeledése a mítoszhoz, amint mondtuk, ironikus jellegű. Mögéje akar kerülni a mítosznak, meg akarja mutatni, hogy is történt igazán. Nagyon veszélyes attitűd, az olcsó felvilágosodás lakáji, leleplező káröröme fenyeget, amitől még Anatole France sem volt egészen ment. De Thomas Mann magasrendű iróniája megismerni akar, és nem leleplezni, az egyszerre két végén látás segít-

ségével. Ez a szemléletmód talán itt éri el legmagasabb fokát az irodalomban.

Nézzük például Jákobot Thomas Mann szemével. Az egyik oldalról tekintve Jákob ravasz, öreg zsidó, aki jól ért hozzá, hogy kapzsiságát és igazságtalan részrehajlását József iránt nagy mitológiai képekbe burkolja. A másik oldalról tekintve, Jákob Isten embere, aki a benne élő misztikus Isten-élmény segítségével humanizálja népének addig barbár vallási és erkölcsi életét. Az emberi lélekben a legnagyobb ellentétek olvadnak össze. Jákob majdnem belehal abba a hírbe, hogy József elveszett, de ugyanakkor színészien gondoskodik arról, hogy fájdalmának kifejezése minél hatásosabb legyen. Igazi és álérzések elválaszthatatlanul összekeverednek a lélekben. A lelki álságról, az új regénypszichológiának erről a legkitűnőbb felfedezéséről is Thomas Mann írta, Proust és Huxley mellett, a legtalálóbb mondatokat.

Az egész mitológia ilyen kétoldalú dolog. Az emberek csinálják a mítoszt, de azután a mítosz csinálja az embereket. Jákob és fiai tisztában vannak mitikus szerepükkel, és hűek maradnak hozzá. Eliézert, Jákob öreg főszolgáját éppúgy nevezik, mint Ábrahám öreg főszolgáját, és Eliézer lassanként annyira azonosítja magát a régi Eliézer mitikus szerepével, hogy egyes szám első személyben mond el olyan dolgokat, amik az első Eliézerrel történtek meg. A mítoszteremtő korokban az embereknek még nincs egyéniségük, csak szerepük – ha a szerep azonos, az én könnyen átolvad egy másik énbe.

A mítoszt körülveszi a kor legnagyobb elbeszélőjének végsőkig fokozott, tovább már nem tökéletesíthető, már-már kísérteties művészete. Formai nagyszerűségét, ábrázoló hatalmát, az irodalomtörténet egyszerűségre nevelt frazeológiája már nem is fejezheti ki, panegyricust kellene írni, amilyennel a régi humanisták méltatták egymás műveit – és talán nekik volt igazuk.

b) A nagy nemzedék

A mitológiához érkezett el hosszú és változatos keresés után *Gerhart Hauptmann* is. Ő is mint naturalista kezdte, első korszakának színműveivel ő vitte diadalra a naturalizmus ügyét a századvég Németországában. Később számtalan formában próbálta legyőzni a naturalizmust és az önmaga naturalista hajlamait, de ez a győzelem nem adatott meg neki, és mindmáig naturalista korszakának köszönheti hírnevét és tekintélyét. Ő a német naturalizmus klasszikusa.

A háború utáni években Hauptmann egy mitológiai jellegű regénnyel lepte meg a német közönséget: *Die Insel der grossen Mutter.* Regényének témája nem olyan megszentelt és örök mítosz, mint Thomas Mann trilógiájáé. Maga teremtette téma, hangulatában Anatole France tollára lett volna érdemes. Ha France írta volna meg, oly könnyed és mégis elgondolkoztató könyv lett volna belőle, mint a *La Révolte des anges* vagy a *L'Ile des pingouins.* És ez talán az egyetlen forma, ahogy egy csinált mítoszt el lehet viselni. De Hauptmannt éppen „nagy formátuma" akadályozta meg abban, hogy a témából jó regényt írjon. Nehéz német természetétől távol áll minden humor – ha elmosolyodik, belerendül az egész Olümposz.

Téma és stílus közt örvénylő ellentmondás van ebben a regényben. Hauptmann ugyanis itt nem naturalista, mint ifjúkorában, sem nem romantikus, mint középső korszakában, hanem klasszikus. Az általános-emberi kidomborítására törekszik ünnepien kiegyensúlyozott mondataiban, amelyekből az eleven elmesélés minden varázsa gondosan ki van fagyasztva. Alakjai olyan személytelenül magasztosak, mint a múlt századi utóklasszikus művészet gipszszobrai, amelyek színházak és más kultúrhelyiségek előcsarnokait szokták díszíteni.

Hauptmann-nak, mint annyi más német írónak, úgy látszik, Goethe lett a végzete. A lelkiismeretes és méltóságának tudatában levő német író, amikor bizonyos életkorba érkezik, meg akarja írni a maga *Wilhelm Meister*-jét, a regényt, amelyben klasszikus lehiggadtságban minden benne van. Ebből a célból eltanulja Goethe öregkori stílusát, ami kereskedelmi levelezési tankönyvek mintaleveleire em-

lékeztet; eltanulja azt a már kozmikus összevisszaságot, amellyel Goethe öregkorában komponált, minthogy már bátran az utókorra bízhatta, hogy rájöjjön, hogy mit is akart Goethe mondani. De nem tanulhatja el (ez az utánzók tragédiája) azt a kimondhatatlan valamit, ami Goethét Goethévé tette öregkorában is, és a *Wilhelm Meister*-t azzá, ami.

Sokkal élvezetesebb Hauptmann utolsó regénye, a *Buch der Leidenschaft*. Ebben mintha fiatalabb éveinek egyik legjobb alkotásához, a *Der Ketzer von Soaná*-hoz térne vissza. A könyv egy vitalista szökés története, egy ember elhagyja a feleségét, hogy egy fiatal lánnyal éljen együtt. De – és ebben van Hauptmann goethés rezignációja – a szökés nem történik hirtelen, hanem egy egész életen keresztül. A lelki események itt is, mint a *Der Ketzer von Soaná*-ban, szorosan összeolvadnak a mesterien megrajzolt táji háttérrel.

Thomas Mann testvérének, *Heinrich Mann*-nak a regényírói pályája a világháború utolsó éveiben érte el tetőfokát. De legjobb regénye, a *Der Untertan*, csak az összeomlás után jelenhetett meg, minthogy szörnyű, swifti szatíra Vilmos császár és kora ellen. A könyv az előbb megjelent folytatásával, *Die Armen*-nal, továbbá a *Der Kopf*-fal együtt trilógiát alkot, amelyet a háború előtti Németország fanatikus, semmi józan korlátot nem ismerő gyűlölete inspirál. Ez a gyűlölet Heinrich Mannban, úgy látszik, éppolyan teremtő szenvedély, mint a régi költőkben a hazaszeretet volt.

Más író is bírálta már keserűen az országát. Az angoloknál csaknem nemzeti hagyomány ez, és a németeknél a legnagyobbak, Hölderlin, Nietzsche, George adtak rá példát. De egyikük sem volt a gyűlölet mániákusa, mint Heinrich Mann. Szenvedélye szétveti a naturalizmus kereteit, hiszen „valóság"-ábrázolással nem lehet kifejezni azt az irracionális iszonyatot, amit Heinrich Mann a német élet mögött érez. Ily mód szenvedélye tette őt a német expresszionista prózastílus megalapítójává.

Stílusa csupa robbanás. Meglepően, kiszámíthatatlanul következnek egymásra nemcsak az események, hanem a mondatok is, és a szavak a mondatokon belül. A legkevésbé konvencionális író. A regénytechnika, a szemlélet és a nyelvtan semmiféle hagyománya nem

köti. Nemcsak megteremtette az expresszionista stílust, hanem úgyszólván ő is volt az egyetlen, aki meg tudta valósítani a később megfogalmazott programot. Hozzá képest a többi expresszionista regényíró hideg és kiagyalt mesterember, aki szeretne, de nem tud szabadulni a regényírói konvenciók hatalmából.

De éppen ezért Heinrich Mann művészete, bármily hátborzongatóan szellemes és tömeggyilkosan szatirikus is, mégis csupán kifejezés marad, és nem jut el az ábrázolásig. Alakjai nem függenek össze a tetteikkel. Külön van az alak, nagyon bizonytalan, amőbaszerű körvonalakkal, és külön a tette, ami nem őbelőle robban ki, hanem a szerzőből. Az olvasó olvasás közben izgatottan figyel, és a végén mégis az a furcsa érzése, hogy az egész regényből nem értett semmit.

Jakob Wassermann a nagy nemzedéknek az a tagja, aki nem is volt naturalista, nem kellett kezdeteitől szabadulnia, és nem is változott sokat hosszú írói pályafutása alatt. Az átlagemberek és átlagsorsok sosem érdekelték, mindig a különös, az egyszeri, a patologikus és a maradék nélkül meg nem magyarázható írója volt. Témája a géniusz *(Das Gänsemännchen)*, a dekoratív emberi nagyság és összeomlása (*Alexander in Babylon*, magyarul: *Nagy Sándor Babilonban* címen), az emberi sorson kívül eső sors nagy szimbóluma, a trónkövetelő *(Caspar Hauser)* stb.

És mindig is kiemelte őt a naturalizmus szürkeségéből magában álló intelligenciája. Szellemisége nem abból áll, mint Prousté, hogy ezer darabra tudja bontani azt, amit mindenki egynek és felbonthatatlannak lát; nem is abból, mint Thomas Manné, aki bölcsen végiggondol minden végiggondolandót; nem is abból, mint Huxley-é, aki pontosan ismeri a szellemi ember gépezetét. Intelligenciája talán kisebbszerű: mindössze annyi, hogy akármiről ír, az ember mindig érzi, hogy ezt a mondatot nagyon okos ember írta – és a mai világban ez is nagyon megnyugtató és felemelő tudat. Okossága nem az analízisben és a kompozícióban nyilvánul meg, hanem, mint a régi regényíróknál, a kísérő megjegyzésekben.

Annál meglepőbb, hogy legsikeresebb és művészileg is legkülönb regénye, a *Der Fall Mauritius*, bűnügyi regény. Egy sok évvel az-

előtt történt gyilkosság részleteinek ravasz és izgalmas kiderítése, hogy az ártatlan megszabaduljon annyi szenvedés után. Semmi sem illusztrálja jobban, hogy az új regény mennyire közeledik megint a tiszta fikcióhoz, mennyire igyekszik visszatérni az ősi szenzációkhoz, a kalandoshoz és a regényszerűhöz, mint az, hogy az ilyen elvont és intellektuális író élete főművéhez egy detektívregény témáját választotta. És az új regény diadalát mutatja, hogy Wassermannak sikerült is: a *Der Fall Mauritius* a húszas évek egyik legintellektuálisabb és ugyanakkor olvasmányszerűen is legérdekesebb regénye.

A *Der Fall Mauritius* sikere arra csábította Wassermannt, hogy annak hősét megtartsa következő regényében, az *Etzel Andergast*-ban, amely azután kiegészült a posztumusz *Joseph Kerkhoven*-nel, és így Wassermann három utolsó regénye trilógiát alkot. (Mind a három megjelent magyar fordításban.) De a két utóbbi könyv már meg sem közelíti az első diadalmas regényszerűségét.

Úgy látszik, Wassermann mégis elszégyellte, hogy legsikeresebb könyvében annyira közeledett a detektívregényhez. Az *Etzel Andergast*-ból, valószínűleg túlzó kompenzációképpen, gondosan elhagyott minden regényszerű érdekességet. Maga kifejti a könyv egyik elmélkedésében, hogy a „Spannung" szokott a regények legunalmasabb része lenni. Az olvasó nem tud vele egyetérteni. Az öreg Goethe példája az *Etzel Andergast*-nak is sokat árthatott: ez a könyv is egy balsikerült *Wilhelm Meister*-ivadék. Amint mondtuk, ez az öregedő német írók végzete.

Még egy nagy minta végzetes hatása érezhető: Dosztojevszkijé. Wassermann, bizonyára saját természetének hasonló hajlamait valósítva meg, már fiatalabbkori regényeiben is eltanulta Dosztojevszkij technikai szokásait. Alakjai egy pillanat alatt átélnek kimondhatatlan és óriási lelki dolgokat. Kinyitják az ajtót, és már tudják, hogy életük elölről kezdődik. Felveszik a kabátjukat, és megérzik, hogy távol levő szerelmük meggyűlölte őket. Köhögnek egyet, és világok omlanak össze.

Dosztojevszkij ezeket a nagy átélés-trükköket csak nagyon ritkán alkalmazta, és géniuszával mindig hitelessé tudta tenni: pl. amikor Karamazov Mitja álmában a kisgyerek sírásából megérti az

egész világ személytelen szenvedését. Wassermann-nál ezek a fordulatok rutinná lesznek. Alakjai oldalankint átélnek valami csodálatosat. Az író a becsületszavát adja, hogy így történt, de egyébként nem tudja elhitetni. A *Der Fall Mauritius* tiszta fikció volt, és mentes volt ezektől a modorosságoktól. De két utolsó regényét megint elárasztotta ifjúkori bűne, a mérhetetlen lélektani nagyképűség.

A lélek túlsága, ez a nagyszerű és veszedelmes német tulajdonság jellemzi *Hermann Hessé*-t is, aki a hírnevét szintén már a kilencszázas években alapította meg naturalista regényével, a *Peter Camenzind*-del. Hesse halk, bensőséges, érzelmi író; a világot nem az intellektus, hanem a vízió és az álom felől közelíti meg. Háború utáni regényei is magányos különcökről szólnak, akik hiába keresik az önmagukból kivezető utat, és lelkük túlságán mennek tönkre *(Der Steppenwolf)*. A rejtett összefüggések átélései, a sors törvényszerűségének és irányíthatóságának a felismerése nála is olyan nagy szerepet játszik, mint Wassermann-nál, de nem ölt olyan teátrális formát. Inkább a keleti vallások Németországban jól bevált formuláihoz menekül, hogy kifejezze misztikus világérzését. *(Siddharta.)*

Alapélménye: hogy lelkünk messze túlér testünk és érzékeink korlátain, és a mindenséggel van titokzatos korrespondenciában, még a legplasztikusabban *Demian* című regényében fejeződik ki. Egy ifjúság története, kevés eseménnyel, de annál több álommal, látomással, megsejtéssel, keleti filozófiával és hókuszpókusszal. A naturalista korszak felburjánzó és mindmáig szabadon tenyésző ifjúkor-irodalmától mindenesetre előnyösen különbözik abban, hogy sikerül megéreztetnie azt, ami időtlen, ami olyan szenten ifjúság egy ember ifjúságában. Amit csak a német romantikusok tudtak igazán, akik fiatalon haltak meg a titkukkal, vagy beléőrültek: Novalis, Hölderlin. Kár, hogy Hesse csak éreztet, és nem ábrázol. A kívülről hozott, kissé erőltetett és nagyon erőtelen miszticizmusban szétolvadnak a körvonalak.

Hölderlin Empedoklészének meg kellett halnia, mert kimondhatatlanokat mondott ki. Hogy a kimondhatatlant kimondja, erről a legmélyebb német szándékról az a nemzedék sem tudott teljesen lemondani, amelyet a háború és az összeomlás keserű és éber kifelé fordulásra nevelt.

A nagy nemzedék regényhagyományainak legméltóbb folytatója a prágai *Franz Werfel*. Metafizikai nyugtalanság, intellektuális etika, tudatosító képesség, vele született elbeszélő kedv és fölényes formabiztonság mind együtt vannak lényében, hogy ő következzék Thomas Mann után, ha tisztes távolságra is.

Werfel egyéniségéről nem lehet képet alkotni egy regénye alapján. Szándék-író, minden regényét más és más program alapján írja meg, és minden regényében új oldalról mutatkozik be. Vannak regényei, a *Nicht der Mörder, der Ermordete ist schuldig* és a *Der Abituriententag* (magyarul *Az érettségi találkozó* címen), amelyek a freudi és adleri lélektani elméletek alapján készültek. Mind a kettőnek a magvát egy elmosódott ifjúkori emlék alkotja, mely lassan revelálódik a felnőtt tetteiből. Igazi területe azok az érzések, amelyek az önérzet, a fölény, az alsóbbrendűség, általában a személyiség értéktudata körül csoportosulnak – amelyeket Freud én-érzetek néven foglal össze, és amelyek az adleri individuálpszichológia érdeklődésének a középpontjában állnak.

De sokkal magasabbrendűek Werfelnek azok a regényei, amelyeket nem eleve adott lélektani elméletek, hanem tulajdon művészi beleélése alapján alkotott. *Verdi*-jét nyilván a kor életrajzdivatja inspirálta, de úgy aránylik Stefan Zweig vagy Emil Ludwig könyveihez, mint a festmény a retusált és kifestett fotográfiához. Míg a többiek riportot írtak, ő regényt alkotott. Csak egy mozzanatot ragad ki Verdi életéből, és ennek az egy mozzanatnak sincs életrajzi alapja: az öregedő Verdi titkos látogatását Velencében, ahol akkor Wagner Richárd élt. A könyv gerince Verdi küzdelme avval a tudattal, hogy Wagner a világon van. Ez a küzdelem sok éven át Verdi életének fájdalmas szívverése volt. Werfel nem a féltékenység, irigység, sér-

tett önérzet kínjait festi, hanem az egészen nagy embert, amint önmagát és az önmaga értékét sub specie aeternitatis keresi, amikor élete művére árnyat vet egy másik nagy alkotó.

Nagy művészről regényt írni nagyon veszedelmes feladat. A művészi nagyságot általában egyedül csak a mű bizonyítja be: hiába fogadkozik az író, hogy a könyv hőse nagy művész, az olvasó nem biztos benne. Példa rá a *Jean Christophe* és Wassermann *Gänsemännchen*-je. Még akkor sem biztos az olvasó, ha a könyv egy valóságos, történelmi alakról szól: nehéz elhitetni, hogy a könyv hőse csakugyan azonos azzal az emberrel, akinek az emlékét alkotásai őrzik. Különösen nagy a veszély, mikor a könyv zenészről szól: az író kénytelen irodalmon kívüli dolgokra hivatkozni, el kell várnia az olvasótól, hogy zenei emlékeket idézzen fel magában, tehát hogy teljesen kilépjen a regényből – márpedig Ortega y Gassetnek, amint mondtuk már, igaza van abban, hogy csak az jó regény, amiből nem nyílik semerre sem ablak, ami teljesen körülveszi az olvasót.

Werfel bámulatos virtuozitással diadalmaskodik ezeken a nehézségeken. Verdi-könyvét tökéletesen megérti az is, akinek fogalma sincs Verdi zenéjéről. A zene nem is fontos; Verdi nagyságát az olvasó élményévé teszi a lelkében megvívódó küzdelem nagysága és intenzitása.

A Verdi-könyv mögött nem marad el a *Barbara oder Die Frömmigkeit* (magyar fordításának címe: *Barbara*). Ezt a könyvet is kordivat hozta létre: a háborús és háború utáni tárgyú regények, a Neue Sachlichkeit, a tragikus realizmus divatja. Werfel mint korfestő is felülmúlja a többieket, különösen a bécsi forradalom és a forradalom által pillanatra felszínre kerülő intellektuelek vergődésének a leírásában.

De a könyv legfőbb értéke itt is az, ami a lelki élet titkaiból tudatosodik. Középpontja a gyermekkori emlékek, gyermekkori érzésrögzítések jellem- és sorsalakító ereje. És a „jámborság". Max Schelernek van egy gyönyörű tanulmánya: Zur Rehabilitierung der Tugend. A Barbara is az erény rehabilitálása. Egy olyan erényé, ami nagyon hosszú időn át a komikum fegyvertárába tartozott: a jámborságé, az

öntudatlan vallási és erkölcsi értékeké, azé a szereteté, amely mindent feláldoz, és semmi viszonzást nem kíván.

A *Die Geschwister von Neapel* (magyarul: *A nápolyi testvérek*) Werfel szerencsétlen kirándulása a klasszicizmus területére. Goethe, amint mondtuk, a német írók végzete. Ebben a könyvben Werfel csak „általános-emberi" dolgokról ír, miliőrajz nélkül; tárgya a család végzetes hatalma. A könyv absztrakt unalmasságát csak növeli klasszicizáló, feltisztított, színtelen stílusa.

Utolsó, legterjedelmesebb könyve a *Die vierzig Tage des Musa Dagh* (magyar fordításban: *Musa Dagh negyven napja*), olyan szerepet játszik az új regény történetében, mint Wassermann Mauritius-könyve. Wassermann regényét a detektívregény sémájára építette fel, Werfel pedig az ifjúsági kalandregényére. A kettőben közös, hogy olyan igazán regényszerű témát emelnek fel a magasabb irodalom síkjába, amit az újabb regény az alsóbb irodalom területére száműzött. A *Musa Dagh* egy May Károly-könyv, a modern regénytechnika minden vívmányával felszerelve. A törökök által üldözött örmények felvonulnak egy hegyre, és azt negyven napon át halálmegvető bátorsággal védelmezik, míg végül megmenekülnek – erről szól a *Musa Dagh*.

De valami hasonlóról szól az *Iliász* és a *Szigeti veszedelem* is. A téma egyfelől alatta áll annak, amit általában komoly regénytémának szoktak tekinteni, másfelől fölötte áll: eposz. Annyiban is eposzi, hogy „az egész emberiség sorsára kiható cselekmény" van benne, amint tankönyveink követelik, mert az örmény falvak sorsában minden kisebbségi nép végzete benne reszket. Werfel fel is tud emelkedni az eposz magaslatáig. Nem pátoszban, hanem a mesefolyó szélességében, a hősök hősiességében, étoszban. Még mitológiai apparátusa is van, finom és meggyőző, nem racionalista és mégsem misztikus: a Gondviselés, amely diszkréten és hatékonyan avatkozik bele a szegény örmények sorsába.

A modern regényírás egyik legfontosabb kísérlete ez a könyv, amely az eposz felé vezető eltemetett utakat próbálja kiásni. A regényszerűség egyik nagy diadala, olyan izgalmas, mintha az összes cowboy- és Jack London-regény hatványa volna.

Werfel sokféle stílusú és tárgyú regényének közös vonása az okosság. Az ő fő ereje is a reflexiókban van, mint Wassermann-nak. De ő teljesen ment minden lélektani nagyképűségtől. Könyvében soha sincs több lélek, és soha sincs kevesebb, mint amennyi éppen kell a regényhez. Vallásos lélek, konvertita katolikus, de, vagy talán éppen azért, sohasem engedi át magát semmiféle zavaros misztikának. A metafizika sosem lóg be fölöslegesen a könyveibe, mint annyi német írónál. Nemhiába írt regényt a nagy latin Verdiről.

Könyveiben ugyanaz a legnagyobb német hagyomány szólal meg, ami Thomas Mann regényeiben: a szentimentalizmustól mentes humanizmus, a szellemi etika, az Amor intellectualis Dei hagyománya. Minden könyve erkölcsi jelentőségű, a jóság és humánum diadala: *Verdi*-jében az alkotó legyőzi magában nagy ellenfele iránt érzett ellenkezését, és eljut a tiszta megértésig és elfogadásig; *Musa Dagh*-jában az önfeláldozó közösségtudat győz a pogány erőszak fölött; *Barbará*-jában a jámborság sorsot és életet ment meg.

A modern regény új fordulatára semmi sem jellemzőbb, mint az, hogy mekkora szerepet játszik a csoda ezekben a nagy német regényekben. A csoda természetesen lelki csoda. De csoda volta nemcsak abból áll – mint a Gide action gratuite-je esetében –, hogy nem lehet racionálisan megmagyarázni. A lélekből olyan események fakadnak, amelyek következményeikben ellenkeznek a természet törvényeivel, mint a szentek csodái. Barbara erős hittel imádkozik, és kézrátétellel megmenti védence életét. Kerkhoven gyógyításai mind csodával határosak. Hesse könyvében Demian természetfölötti úton avatkozik bele barátja életébe. A *Zauberberg*-ben a szellemidézés, a halott Joachim megjelenése, a világirodalom legszuggesztívebb kísértethistóriája.

Mélylélektan és csoda bizonytalan határán mozog két kevésbé jelentékeny, de a koráramlatra igen jellemző és a német elit körében nagyra becsült író munkássága is: Hans Carossáé és Gertrud von le Forté.

Hans Carossa Hesséhez hasonló, finom, metafizikai, mélységesen német író. Főképp önéletrajzi írásairól nevezetes. Regényében *(Der Arzt Gion)* Hesse keleti szimbólumokban kifejezett metafizikai össze-

függéseit bizonyos orvosi, biológiai miszticizmus helyettesíti, test és lélek titokzatos egymásra hatásának költői, romantikus felismerése.

Gertrud von le Fort könyveiben ugyanez a lelki-metafizikai tartalom a katolikus vallásosság terminológiájában fejeződik ki. Nagy Róma-regényében *(Das Schweisstuch der Veronika)* német–görög pogányság és forró modern katolicizmus küzdenek egy fiatal lélekért. A belső események, amelyek a könyvet betöltik, már annyira szubtilisak és racionálisan meg nem magyarázhatók, mint amilyeneket a misztikus szentek írásaiban olvas az ember.

Mindkét író nagy tekintélynek örvend Németországban, de a magyar olvasó számára körülbelül megközelíthetetlenek. A mi latinabb ízlésünkből ellenkezést vált ki a léleknek ez a túlsága, a metafizika, ami úgy gőzölög ki írásaiknak minden sorából, mint valami kénes talajból a füst. Ebben a médiumban csak német lélek tud lélegzeni.

A lelki tudatosítás német misszióját és a filozófiai készség német ajándékát nagyszerűen egyesíti az osztrák természet gráciájával és a modern angol és francia regény módszerbeli újításaival *Robert Musil* életműve, a *Der Mann ohne Eigenschaften,* melynek eddig még csak egy – igaz, hogy hatalmas – kötete jelent meg.

A regény szándékban és módszerben a legnagyobb nyugatiak, Proust és Powys rokona. Ez a művészet már teljes nyíltsággal és teljes kíméletlen energiával a megismerés szolgálatában áll. Musil alapattitűdje a szakfilozófusé és a szaktudósé, aki azonban óriási tudományos felkészültségét és gondolattechnikáját nem az elvont kérdésekre irányítja, hanem azokra a dolgokra, amelyek a regényhős és általában az ember életében elő szoktak fordulni. Szerelemre, politikára, időjárásra, divatos gyilkosságokra. Ily módon regénye még sokkal nagyobb mértékben esszéisztikus, mint pl. Thomas Mann *Zauberberg*-je. De a regényszerűséget azért megőrzi, mert minden esszé a hősnek, az egészen regényhősi hősnek az önkifejeződése és öntükröződése. Úgy is fel lehet fogni a regényt, mint egy Joyce-típusú tudatáramregényt, csakhogy Musil hősének tudattartalma nem logikátlan eszmetársításokban fejeződik ki, mint Joyce hőséé, hanem szellemes és meglepő értekezésekben.

A legerősebb kvalitása az ókos eredetiség. Amit mond, többnyire meglepő. De nem úgy lepi meg az embert, mint a nagy impresszionisták, mint Jammes vagy Giraudoux, akik a dolgokat spontánabbul látják meg, és távolibb dolgokkal tudják összekapcsolni, mint más író. Musil meglepetése abból áll, hogy a dolgokhoz fűzött reflexiói egy fokkal értelmesebbek, fölényesebbek és filozofikusabbak, mint amit addig ahhoz a dologhoz hozzáfűztek.

Ebből az okosságból természetesen következik, hogy rendkívül szellemes író. Szellemességére, kifogyhatatlan iróniájára feltétlen szükség is van, mert a hatalmas tudományos szemléletmód a könyvet eléggé fárasztó olvasmánnyá teszi. De megdöbbentően szellemes aforizmái, váratlan megfogalmazásai felüdítik az embert.

Könyve nemcsak egy egyén tudatregénye, hanem korrajz is. A háború előtti Ausztria mélységes iróniával és mélységes gyengédséggel áthatott rajza. Meséjének középpontjában egy nagy ünnepség van, amelyet a vezető ausztriai körök Ferenc József uralkodásának ötvenedik évfordulójára akarnak előkészíteni. Felvonulnak benne mindazok az erők, amelyek a régi monarchiát előre- és hátramozdították. Éppen ezért könyve magyar szempontból is igen érdekes. Hiszen azoknak az erőknek a hatása nem állt meg a Lajtánál. Az osztrákok számára ez a könyv valamikor nemzeti kincs lesz, a legnagyszerűbb szellemtörténeti dokumentum. Benne van mindaz a jó, ami az osztrákban a némettel közös, és mindaz a finomság és báj, ami az osztrák elit nagyszerű és pusztulóban levő specialitása.

A címben is kifejezésre jutó „alapgondolata" az, hogy az igazi embernek nincsenek tulajdonságai. Az ember mindenféle. A tulajdonságokat a világ ragasztja az emberre, konvencióival, gazdasági kényszereivel, és az ember azután lassankint elfogadja és megjátssza a saját tulajdonságait. De a regény hőse nem tud ebbe beletörődni, meg akarja tartani teljes függetlenségét. Itt kapcsolódik a regény a nyugati vitalista lázadásba.

d) A történelmi regény

A historizmust a németek teremtették meg a múlt században. A történelemmel szemben a német írónak mindmáig sokkal több biztonsága van, mint más nemzetek íróinak. Számára a történelem mintha természetes elem lenne: nincs meghatva attól, hogy regénye nem Münchenben, hanem a XVI. században játszódik. Nagyon ritkán esik abba a hibába, ami a magyar történelmi regényeket sokszor oly élvezhetetlenekké teszi: nem büszkélkedik történeti tudásával, nem halmozza a céltalan kultúrhistóriai részleteket, nem beszélteti alakjait nyelvtörténeti szótárakból kiszedett régiességgel.

A németek a mai történelmi regény mesterének a szepességi származású *E. G. Kolbenheyer*-t tekintik. Történelmi beleélő képessége csakugyan csodálatos. Talán már sok is: az ő múltja már túlságosan is magától értetődő, hiányzik belőle az a regényszerű szenzáció, amit nagy írók azáltal érnek el, hogy diszkréten éreztetik, miben különbözik az a kor a maitól. Kolbenheyert elsősorban a korok metafizikai tartalma, az illető század harca Istennel ragadja meg: trilógiát írt *Paracelsus*-ról, regényt Spinozáról *(Amor Dei)*, és ha egy egyszerű német polgár életét írja meg, az a polgár is Jakob Böhmének, a nagy filozófus csizmadiának a kor- és szaktársa. *(Meister Joachim Pausewang.)* Mélységénél és lélektültengésénél fogva Kolbenheyer is azok közé tartozik, akiket a magyar olvasó inkább tisztel, mint szeret, és végigolvas.

Technikai szempontból, az elbeszélés boszorkányos ügyessége szempontjából első helyen áll a háború utáni német történelmi regények közt *Alfred Neumann Der Teufel*-je. (Magyar fordításának címe *A sátán.*) A korrajz ebben a regényben minimális. XI. Lajos francia király udvarában játszódik, de éppúgy játszódhatnék a sok közül bármelyik Lajos udvarában. És mégis igazi történelmi regény, és szerzője vérbeli történelmi regényíró; mert akinek ilyen vadul burjánzó mesealakító fantáziája van, csak történelmi, civilizációs gátlásoktól kevésbé kötött korokban játszathatja történetét. A regény tiszta cselekmény. Oly gyors, hogy az ember nem ér rá gondolkozni a tettek lélektani valószínűségén. Néhány oldal elolvasása után bele-

törődik abba, hogy valamikor minden másképp volt. Sikere iskolapéldája annak, hogy a közönség a regénytől újra tiszta fikciót kíván, erőszakos cselekményt, szerelem és halál egymást gyorsan váltó szenzációit. Talán giccs – de szerzője mindenesetre géniusz a giccsírók között.

Géniusz a giccsírók között: körülbelül ugyanezt lehetne mondani *Lion Feuchtwanger*-ről, aki a húszas évek másik legnagyobb sikerű történelmi regényét, a *Jud Süss*-t írta. (Magyarul is megjelent.) Az ő esetében a géniusz bizonytalanabb, és a giccs határozottabb. A *Jud Süss* C. F. Meyer legjobb novellájának, a *Der Heilige*-nek népszerű feldolgozása, amikor is az angol szentből zsidó bankár lesz. De Feuchtwanger műve nem teszi tönkre a világirodalom egyik legszebb témáját. Könyve ellenállhatatlanul érdekes és általában meggyőző.

Szintén kitűnő példája a tiszta fikció új népszerűségének. Az ősi regényszerű motívumok, Jókai motívumai: a becsületében megalázott apa, az éveken át előkészített bosszú, a démoni és mégis emberi zsidó újra hódítanak benne. Sokan a priori unalmas műfajnak tartják a történelmi regényt. Unalmas is, ha a hangsúly a történelmen van, és nem a regényen. De Neumann és Feuchtwanger példája igazolja, hogy a szabadon alkotó képzelet és a regényhatás lényegét adó ősi szenzációk a történelmi regény keretében még könnyebben érvényesülhetnek, mint más regénytípusokban.

A kétféle lehetőséget, Kolbenheyer elmerülését a német történelem mélyebb értelmébe és a modern regény cselekmény- és kalandeksztázisát egyesíti *Hans Friedrich Blunck*-nak, az új Németország egyik vezető írójának a regényművészete. Blunck a történelemben az örök-németet, az örök-germánt keresi, a múltban a nemzet sorsvonalát, mint Arany János a magyarságét, amikor Csaba-trilógiáját írta. Blunck két trilógiát is írt: az egyik egy mitikus-epikus prózaköltemény, középpontjában Weland, a kovács, a germán mítosz legmélyebb értelmű alakja áll. A másikban szűkebb hazájának, a Hanzavárosoknak, az északnyugati német partvidéknek, hogy úgy mondjuk, tájvégzetét keresi.

Sajnos, a német olvasó történelmi érdeklődését jobban lekötik a divatos életrajzok, mint a történelmi regények. Ez az egész világ

gon észlelhető érdeklődés a „csakugyan-így-történt" dolgok iránt talán összefügg azzal az ellenkező irányú jelenséggel, hogy az olvasó a regénytől viszont olyan dolgokat vár, amik nem történtek csakugyan meg, szóval fikciót, mesés, csodás történetet. Amit a XIX. században egy műfaj adott, azt most két műfajra különítve fogadja el: a szórakozva tanítást Stefan Zweig és Emil Ludwig és megszámlálhatatlan követőjük történelmi riportjaitól, a regénytől pedig a fantázia szabad röptét, vissza a primitív élet szenzációi felé.

Die geister kehren stets mit vollen segeln
Zurück ins land des traums und der legende.
(Stefan George)

e) Tragikus realizmus

A húszas évek végén a német írók mintha megelégelték volna, hogy a német szellem adottságait követve, lelkük mélységeibe vagy a történelem színesebb tájaira meneküljenek. Összefogtak, hogy megbirkózzanak a jelen és a jelent létrehozó közelmúlt ábrázolásának feladatával. Egyszerre divatba jöttek a háborús regények, elárasztották az egész világot, színdarabokba és filmekbe formálódtak át, és mindenütt számtalan utánzóra találtak. A történelmi riport mellett a háborús regény a német irodalom exportcikke a húszas években.

Lehetne elmélkedni azon, vajon van-e egyáltalán művészi létjogosultsága a háborús regényeknek. Vajon lehet-e többet adni, mint egyszerűen háborús emlékiratokat? (A finom írók, mint a német Carossa, az angol Sassoon, az erdélyi Kuncz Aladár, be is érték ezzel.) Vajon lehet-e formálni a formálhatatlant? Amit Babits Mihály mondott a háborús regényekkel kapcsolatban az „ingyen élményről", a kívülről kapott anyagról és az igazi művész ellenszenvéről iránta, nagyon is igaz.

A háborús regények közül legnevezetesebb, nem annyira értéke, mint példátlan sikere révén, *Erich Maria Remarque Im Westen nichts Neues* című könyve. (Magyarul *Nyugaton a helyzet változatlan* címen jelent meg.) A könyv sikerének legfőbb titka talán az, hogy az alkal-

mas pillanatban jött. Közép-Európában hosszú éveken át nem lehetett a háborúról beszélni. Emléke oly kínos és égető az egyén és a közösség életében egyaránt, hogy mint Mohács mezején, fölötte „mély borulattal ballag az utas." De amint múltak az évek, és az élmény közvetlensége távolodott, eljött az időpont, amikor nemcsak hogy lehetett beszélni róla, hanem szükségszerű is lett, hogy végre kibeszéljék egész rettenetességét. Ekkor jelent meg Remarque regénye.

Sikerének másik titka, hogy nincsen semmiféle művészi pretenciója. A lehető legegyszerűbb riporteszközökkel meséli el az eseményeket. Egyáltalában nincsen hőse, kompozíciója, haladó menete, ritmusa, lélektana, problematikája. Művészi formálás benne legfeljebb a halmozás. A régi hasonlattal élve, amit még Deák Ferenc alkalmazott a legnagyobb magyar célzatregényre, olyan, mint az állatorvosi könyvek címlapjai: a mintabeteg lovon rajta van minden betegség, ami csak érhet egy lovat. A Remarque által leírt frontszakaszon végbemegy minden borzalom, amit a háború létrehozott. Ez az eljárás sem művészi, de kétségkívül hatásos, célravezető. A militarizmus nemzetközi felhördülése mutatta, hogy Remarque könyve célba talált.

A másik híres, német háborús könyv, *Ludwig Renn Krieg*-je, ellenkezőleg, túlságosan pretenciózus. Nem mondani semmit, csak az elbeszélő közvetlen érzeteit. Az érzeteket nem kapcsolja egymásba mesévé: a könyvben kiszaladnak, beszaladnak, felszaladnak, leszaladnak, és soha, egyetlenegy szóval sem mondja meg, hogy hova szaladnak. De lehet, hogy a katonák csakugyan nem tudták azt.

A háborús regények közül művészi megformáltság tekintetében messze kiemelkedik *Arnold Zweig Der Streit um den Sergeanten Grischa* című könyve. (Magyarul is megjelent.) Ez a könyv nem riport, nem emlékirat és nem lazán összefüggő érzetek halmaza, hanem igazi regény. Fikció, hazugul igazi emberi történet, amelynek fő mozgatója a háború, de nemcsak a háborúról szól, hanem regényalakokról is, akik a világháború sodrában élnek.

Amit az előzőekben a tragikus realizmusról mondtunk, legtisztábban erre a könyvre vonatkozik. A történet egy naturalista regénybe való kisembernek, Grisának, az orosz parasztnak a története, de a

hely és az időpont (a németek által megszállott Litvánia, 1917) tragikus atmoszférája következtében szabályos tragédiává emelkedik, a vas szükségszerűség fojtó gyűrűi összeszorulnak a szerencsétlen áldozat körül. A szegény mindennapi Grisa teste fölött nagyhatalmak vívják harcukat: a Rend és a Humánum. Az idők szellemének, a történelmi igazságnak megfelelően a Humánum szenved vereséget. De addig felvonult, Grisa életéért vagy haláláért küzdve, a háború teljes emberi gépezete, a közkatonáktól a legfelsőbb hadvezetőségig, elkülönülve két táborra, emberségesekre és embertelenekre. Az emberségesek nagyon kevesen vannak, és nagyon keveset tehetnek. De – és ezért nem lehangoló olvasmány ez a könyv – valami titkos jeladással mindig megtalálják egymást, összetartanak, és egyszer talán mégis nekik lesz igazuk.

A német regények közt csaknem magában álló a regény szabályos, cartesiánus kompozíciója. Minden apró miliőrajzoló esemény, beszélgetés, személyleírás egyúttal Grisa sorsát is befolyásolja. Az olvasó mindvégig bizonytalanságban van a kimenetel felől, hiszen részben szerencsétlen véletlenek idézik elő Grisa vesztét – éppen ezért a könyv a tiszta regényszerűség, a fordulatosság, a primitív szenzációk szempontjából is a legjobbak közé tartozik.

A háborús regények sikerén felbátorodva, az írók feldolgozták azt is, ami a háborúban, de a front mögött történt. Az ily típusú regények közt legismertebb *Ernst Glaeser Jahrgang 1902* című műve (magyarul *902-esek*). Tárgyilagos, egyszerű, de plasztikus történet, kitűnően érzékelteti a front mögötti idő keserves múlását (a regény az idő múlásának a műfaja), a lassú felmorzsolódást. A tragikus realizmusnak szintén jellegzetes alkotása.

Légió azoknak a német regényeknek a száma, amelyek a háborút követő évek nyomorúságát festik nagy tárgyilagossággal és többkevesebb kedélyességgel, minthogy a humorig nem tudnak felemelkedni. A rendszeres németek a regényírásban is a munkafelosztás és specializálódás alapján jártak el: külön regények foglalkoznak az urak és külön a kispolgárok, külön az egyes német törzsek és tájak parasztságának az életével; külön a húsipari munkások, az áruházak,

a képviselők és a háztartási alkalmazottak életével. Hatalmas dokumentumanyag gyűlt így össze, és nagyon kevés művészi alkotás.

Történeti szempontból az átlagnál valamivel érdekesebb *Erich Ebermayer* könyve, *Kampf um Odilienberg*. (Magyar fordításának címe, ismeretlen okokból, *Az ifjúság lázadása*.) Olyan problémákat érint, amik az egész modern regényirodalmat erősen foglalkoztatják. Egyrészt az ifjúság külön világának a komplexumát, minthogy a német Jugendbewegung és a szabad iskola tájára vezet, másrészt a homoszexualizmust, ami ezeknek a mozgalmaknak az elkerülhetetlen velejárója. És itt válik a német sachlich kedélyesség elrettentő példájává. A homoszexualizmusról sokféleképpen írtak a modern regényírók többé-kevésbé elviselhető módon: az igazságtevés hangján írt Proust, misztikus borzalommal Powys; úgy, mintha egészen magától értetődő volna, André Gide; lehet szentimentális kisebbségi kérdést csinálni belőle, mint Radcliffe Hall. Csak ezt az egyet nem lehet elviselni, amit Ebermayer csinál: úgy írni a homoszexualizmusról, mintha nem is volna, leírni félreismerhetetlenül homoszexuális jelenségeket, és azt mondani rájuk, hogy ez magasabb pedagógia.

Vannak írók, ha sokkal kevesebben is, akik nem érték be a tárgyilagos, dokumentumszerű visszavetítés szándékával, és megpróbálták művészileg formálni, regénytechnikai újításokkal átstilizálni a háború utáni évek tragikus realitását. A legnagyobb sikere közöttük *Erich Kästner*-nek volt, *Fabian*-jával. (Magyarul is megjelent.)

Kästner írói hivatottságát versei és felejthetetlen gyermekkönyvei tanúsítják. A *Fabian*-t is jó író írta, de nagyon eltévelyedett jó író. A regény alaphangja az az impresszionista, háború előtt divatos merengő hang, amelynek nálunk Bródy Sándor és Krúdy Gyula voltak a mesterei. Kerülni a jellem és az esemény határozott körvonalait, a hős legyen teljesen passzív, a dolgok csak úgy történnek, és közben az emberek szellemeseket mondanak. Az amerikai Hemingway stílusa sem egészen idegen tőle. Valami világfias elegancia is együtt jár ezzel a hangnemmel, általában véve igen jóleső olvasmány, szellemes és mulatságos.

Még azt is elfogadja az olvasó, hogy a sok szellemesség együtt a háború utáni Berlin életérzését tükrözi vissza. Csak az a baj, hogy

Kästner nem éri be ennyivel. Hőse, a kedvesen körvonal nélküli Fabian, erkölcsi önigazolását, metafizikai tájékozódását, röviden az élet értelmét keresi. Minthogy csodálatos módon, kizárólag éjszakai lokálokban, nem nagyon étvágygerjesztő éjszakai szerelmek hangja mellett keresi, nem egészen meglepő, hogy nem találja meg.

Alfred Döblin Berlin Alexanderplatz-ja (magyarul is megjelent) történetének sivár naturalizmusát a modern regénytechnika szerencsésen felhasznált újításaival frissíti fel. Átveszi Joyce-tól a monologue intérieurt, és nagyszerűen alkalmazza a korjellemző halandzsát, amellyel Dos Passos szokta a fejezeteit bevezetni. Dos Passos halandzsája inkább slágerszövegekből és újságcikkekből szövődik össze, Döblin specialitása a hirdetésszöveg. Halandzsája valamivel racionálisabb is, mint Dos Passosé: a hirdetésszöveg eléggé organikusan kerül a regénybe, azt lehet gondolni, hogy a hős ezeket a szövegeket olvassa, mialatt Berlin utcáin lődörög.

A *Berlin Alexanderplatz* is a nagyváros regénye, mint Dos Passos *Manhattan Transfer*-je. Nincs ugyan meg benne az a lázas és szuggesztív tempó, ami Dos Passos könyvét annyira New York-ivá teszi; a történet is egységesebb, egy ember regénye, nem a totalitásé. De vannak olyan tulajdonságai, amelyekkel felülmúlja Dos Passost. Regényében sokkal több a szellem, a szónak minden értelmében. Szellemessége annál érdekesebb, mert nem a szerző szellemeskedik, mint Kästner a *Fabian*-ban, hanem a kollektívum, amit ábrázol, maga Berlin. A tréfák részben a hirdetések, hivatalos rendeletek, német tudományos könyvek stb. önkéntelen humorából, részben a berlini népnyelv kitűnő mondásaiból alakulnak ki. A pesti olvasót különösen érdekelheti, hogy ez a berlini humor alapvonásaiban mennyire rokon a pestivel, csak mintegy a magasabb hatványa: még keserűbb, még jobban irtózik az ostobaságtól, és még könnyebben veszi a sors gonosz indulatát.

A weimari Németország szabadságvágyának, az elbukott német forradalmi lendületnek klasszikus emléke marad *Anna Seghers* kis könyve, *Der Aufstand der Fischer von St. Barbara.* (Magyarul is megjelent.) Ez a könyv nem birkózik a tragikus realitással, csak a tragédia atmoszféráját tartalmazza, örök-emberi stilizációban. St.

Barbara, azt hiszem, nincs sehol sem a térképen, de halászainak történetében minden forradalom nagysága és hanyatlása benne van. Szűkszavú, elhallgató, északias művészet – csak egy-két ember, egy-két esemény. Plaszticitásban, stílus- és hangulategységben egyedülálló könyv, kitűnő bizonysága annak, hogy a „szociális tartalomnak" nem kell feltétlenül naturalista formát öltenie.

Utoljára hagytuk azt az írót, akiben a naturalizmus túlmegy önmagán és szervesen fejlődik át kalandregénnyé. *Traven* könyvei szegény emberek, csavargók, nyomorgók történetét mesélik el: munkanélküliségről, sztrájkról és a szervezett munkásság mozgalmairól, szóval a német újnaturalizmus kedves témáiról beszélnek. De hősével egészen más dolgok történnek, mint ami a munkásregények hősével szokott. Ő is elveszti az állását, de akkor országhatárokon dobálják ide-oda tanácstalan hatóságok, míg végre egy elsüllyedésre ítélt hajón kap munkát. *(Das Totenschiff* – magyarul: *A halálhajó.)* Vagy isten háta mögötti mexikói gyapotmezőkre vezet, ahol a véres kalandok egymást érik. *(Die Baumwollenpflücker,* magyarul: *A gyapotszedők.)* Proletárjainak a világa nem a hétköznap fojtó szürkesége – minden nyomorúság dacára színes, gazdag, egzotikus világ, sőt maga a nyomorúság is az egzotikum részévé válik, kalanddá, mint a cigányok élete. Mert az ember, aki a középpontban áll, nem a naturalista regények szerencsétlen átlagembere, hanem a modern regény kedvenc enfant terrible-je, Gide Lafcadiójának a rokona, egy ember, akit úgy vonz a veszedelmes élet, mint a nyárspolgárt a nyugdíj és a kis ház, körtefákkal; szóval igazi regényhős.

A realista regény annak idején a pikareszk műfajjal kezdődött, és talán azzal is végződik.

f) Az igazi németek

Mindez most már a múlté. A legtöbb író, akiről a német fejezetben szó esett, ma már emigrációban van, és párizsi kávéházak teraszán, londoni olcsó penziók drawing roomjában elmélkedhetik a regényírás legfőbb problémájáról, a szabadságról. Könyveiket elégették, nevüket nemsokára el fogják felejteni.

A mai Németország hivatalos irodalomfelfogása szerint nem képviselték és nem fejezték ki az igazi németséget, és sosem is tudtak hozzáférkőzni az igazi német közönség szívéhez. Óriási sikerüket és népszerűségüket a kiadók egyoldalú irodalompolitikájának, a reklámnak köszönhették. – Hogy az igazi németséget képviselték-e vagy sem, külföldi ember nincs hivatva eldönteni. De a nagy sikereket a kiadóknak és a reklámnak tulajdonítani nagyon kevéssé meggyőző dolog, és a tehetségtelen művészek nemzetközi vigasza. A tapasztalat inkább azt mutatja, hogy a közönség a legnagyobb reklámhadjárat dacára sem fogadja be azt, ami nem kell neki.

Az emigráltak megürült pozíciójába bevonultak azok a régebbi írók, akiket az új német irodalomszemlélet igazi németeknek ismer el. Közöttük sok jelentékeny író van: az itt említettek közül Hesse, Carossa, Gertrud von le Fort, Kolbenheyer és Blunck. Az új hierarchiában igen előkelő helyet foglal el a nagy nemzedék tagjai közül *Hermann Stehr*, a *Der Heiligenhof*-nak és több más nagyszabású, csodálatos hasonlatkinccsel és hangulatérzékkel megírt misztikus-vallásos parasztregénynek a szerzője, az újabbak közül *Hans Grimm*, kinek *Volk ohne Raum* című műve a háború utáni német falunak és a gyarmatok elvesztése által keletkezett német levegőhiánynak, ennek az égető nemzeti kérdésnek a nagy regénye.

Ezek az írók sosem fogják áttörni a német határokat. Metafizikai beállítottságuk, könyvük nehéz atmoszférája, a kérdések, amelyek érdeklik őket, oly speciálisan németek, hogy a nem német számára idegenek maradnak. Hiányzik belőlük a humor, az irónia, az elbeszélő szent könnyelműsége.

Hogy milyen lesz az az irodalom, ami a Harmadik Birodalom szellemében születik meg, ma még igazán nem lehet megmondani. A szó-

lásszabadság nem feltétlen kelléke a regényirodalomnak; a nagy orosz regény a cárizmus legsötétebb napjaiban jött létre, és az elnyomás nagyban hozzájárult befelé fordult tökéletességéhez. Talán a német irodalmat sem fogja megölni a parancsuralom.

Amit eddig látni lehet, nem sok. Az új írók, köztük a fiatal irodalom egyik vezére, *K. B. von Mechow*, újra írják a háború regényét. Mechow könyvének, a *Das Abenteuer*-nak fiatal ulánusai nem a tragédiát látják és élik a háborúban, hanem nagyszerű kalandnak tekintik, a férfierő, a bajtársi érzés, a fiatal tettvágy játszóterének.

Ugyanígy, a tett kultusza és a német férfiasság szempontjából írják újra a német történelem regényét. Ünneplik Blunckot, aki mindig is ily mód szemlélte és ábrázolta a német múltat. Új regénye, a *Die grosse Fahrt*, érdekes példája ennek az új múltszemléletnek. A „Fernlust und Fahrfreude" (George szavaival élve) a tengeren túlra hajtó nagy nyugtalanság, a német lélek egyik legszebb öröksége, plasztikus és regényszerű formát ölt ebben a könyvben. Kár, hogy az idegen olvasó számára az egészet elrontja, sőt csaknem komikussá teszi a vége.

A Vilmos császár korabeli németek beérték azzal, hogy a jelennel szemben voltak arrogánsok; a mai németek, úgy látszik, a múlttal szemben is határozottan lépnek fel. A könyvben ugyanis arról van szó, hogy egy vitéz hamburgi hajós a régi normann krónikák nyomán felfedezi Amerikát; be is akarja telepíteni fajtiszta germánokkal, de a német végzet, a belvillongás, megakadályozza. Ezalatt az alattomos kis Kolumbus ott settenkedik a hamburgi hajós emberei közt, Izland szigetén, hogy ellopja a német dicsőséget, és az első adandó alkalommal felfedezze Amerikát. Minthogy köztudomású dolog, hogy minden nagyot az északi faj hozott létre, hogy is fedezhette volna fel Amerikát egy közönséges mediterrán. A következő regényében bizonyára megmutatja majd, hogy az athéni Akropoliszt arra járó normann kalózok építették, és hogy Michelangelo egy vándorló német diák törvénytelen gyermeke volt.

Ezek a dolgok a magyar nemzeti öntudat őskorára emlékeztetnek: Dugonics Andrásra, aki az egész Keletet és Északot magyarokkal népesítette be, és Horvát Istvánra, aki bebizonyította, hogy még

a pártusok is pártos szittyák voltak, Herkulesről nem is beszélve. A magyarságnak akkor, évszázados aléltságból eszmélkedve, számban megfogyatkozva, Európától elfelejtve, szüksége volt ilyen drasztikus eszközökre, hogy önbizalmát visszanyerje. Különben is akkor a történetírás a német históriai iskola előtt állt még, és Horvát István elképzelései félig sem hatottak olyan abszurdumoknak, mint ma. De nehéz, sőt lehetetlen elképzelni, mi okozza a német népnek, a világ egyik első kultúrnépének, és éppen a történelmi kultúra megteremtőjének azt a súlyos fogyatékossági érzést, ami ilyen együgyű történelmi önáltatásokban keres kompenzációt.

De ezen tűnődni már nem az irodalomtörténet feladata.

Utószó

És a többiek? – kérdi az olvasó.

Ezek a fejezetek nem tarthatnak igényt semmiféle teljességre. Amint az alcím mutatja, nem tartalmaznak mást, mint a háború utáni francia, angol, amerikai és német regények áttekintését. Nem beszélnek a regénytörténetnek azokról a fontos eseményeiről, amelyek a skandináv, orosz, olasz, spanyol stb. irodalmakban játszódtak le ebben az időben. Őszintén bevallom, ennek a hiánynak nincsenek elvi, hanem csak személyes okai. Egyszerűen az, hogy angolul, franciául és németül olvasok, más nyelven nem, vagy csak nehezen. A legkiemelkedőbb műveket ugyan fordításban elolvashatom. De a magam fordítói tapasztalatából megtanultam, milyen nehéz, szinte lehetetlen feladat akár a legegyszerűbb prózastílust is idegen nyelven visszaadni; megtanultam, hogy minden fordítás meghamisítás. Az olvasó nem mindig veszít sokat, ha fordításban olvas, mert a fordítás néha élvezetesebb stílusú, mint az eredeti – de a kritikus nem bízhatja magát fordításokra, mint ahogy a történész nem érheti be nem szóról szóra közölt forrásokkal. Minden irodalomtudomány alapja az eredeti szöveg babonás tisztelete.

Másrészt, ha egy irodalmat fordításokból akarok megismerni, ki vagyok téve a kiadók önkényének, akik a lefordítandó műveket nyilván nem az én szempontjaim szerint válogatták ki. Nem értek meg műveket, amelyek a magam szempontjából esetleg százszor fontosabbak, mint mindaz, amit lefordítottak.

Harmadszor és legfőképpen: az irodalomtudósnak is vannak olyan kötelességei, mint Stendhal szerint a jó regényírónak, akinek tudnia kell mindent szereplőinek gyermekkoráról, még akkor is, ha a regény csak a felnőttről beszél. A háború utáni regény története a

számomra nem a világháború végével kezdődik, hanem a Chanson de Roland-dal, a Beowulffal, a Hildebrandslieddel, a kora középkorban. A francia, angol, német irodalom történetét mesterségemből kifolyólag ismerem nagy vonásaiban, és ösztönösen is érzem strukturális törvényeit. De a többi irodalom előtörténetét nem ismerem, és ezért nem merek beszélni a jelenjéről sem.

A másik hiány, amit az olvasó felfedezhet, már elvi meggondolások következménye. Az olvasó esetleg úgy találja, hogy aránylag kevés íróról emlékezem meg, esetleg hiába keres a könyvben igen ismert, divatos neveket, írókat, akiket Pesten mindenki olvas, lelkesedéssel. Ennek az az oka, hogy minden rendszerezőnek szelekcióval kell élnie. „A könyvek száma végetlen, a te éveid pedig végesek" – mondta Kölcsey. A könyvek száma végtelen, a rendelkezésemre álló lapok száma pedig véges, teszi hozzá az irodalomtörténész. Gondosan ki kell válogatnom, mit viszek magammal a hajóra.

A kiválogatás szempontja ezúttal elsősorban a művészi érték volt. A giccs ugyan nagyon fontos irodalomszociológiai szempontból, mert jobban megvilágítja a kor ízlését, mint a remekmű. De ezúttal nem a kor ízlését vizsgáltam, csak magát a regényt, a közönségtől függetlenül. Jól tudom, milyen csonka minden ilyen irodalmi vizsgálódás, de a vizsgált időszakkal szemben még nincs meg a történelmi távlatunk, hogy fel tudjuk fejteni a társadalmi összefüggéseket. Minthogy így az irodalomszociológiáról eleve lemondtam, nyugodtan elhagytam a legtöbb könyvet, ami csak dokumentumszerűen érdekes, vagy sikerét művészeten kívüli eszközökkel érte el.

Természetesen a kiválogatott művek közül azokkal foglalkoztam a legszívesebben, amelyek elméletemet igazolják. Művészetileg is azokat tartom az érdekesebbeknek. Ennyi elfogultság, azt hiszem, megengedhető, sőt kötelező, ha az ember kissé is komolyan veszi az elméletét.

„De legalább megemlíthette volna ezt vagy azt", mondja az olvasó. Csakhogy elrettentő példák számomra azok az irodalomtörténeti összefoglalások, amelyekben a teljesség kedvéért mindenkit felsorolnak. A jelentéktelenebb íróknak már csak egy többé-kevésbé találó jelző jut: a szellemes X, a tőzsgyökeres Y – vagy németebb szellemű

könyvekben: a peripatetikusan logikus, de azért mélyen emberi Z. Még rosszabbul járnak azok az írók, akik már csak egy „jók voltak még", „népien balladaszerűek még", „jellemzően hajdúnánási írók még" kezdetű felsorolásba kerülnek bele. Arra igyekeztem, hogy akikről írok, azokról mondjak is valamit. Inkább kevés íróról írok, de azokról talán sikerül plasztikus képet adnom, mert – bár ezt nagyon kevesen tudják – mégiscsak ez volna az irodalomtörténet feladata.

Ezeknek a hiányoknak a tudatában és abban a reményben, hogy egyéb hiányai, amelyekről most még nem tudok, nem lesznek túlságosan zavaróak, bocsátom útjára könyvemet.

Lans bei Innsbruck, 1935. július 21.

III.

A Harmadik Torony

A Harmadik Torony

Spanyolországba szerettem volna menni, de Spanyolország, történelmének ezen a legszörnyűbb nyarán, nem mutatkozott vendégszerető országnak, és két ellentmondó rádiója váltakozó buzgalommal süvítette a világba azoknak a dolgoknak a pusztulását, amelyekért az ember Spanyolországba szeretne menni. Talán sosem fogok már Spanyolországba menni, és ha el is mehetek majd, már nem fogom ott találni azt, amit kerestem. A történelem ideig-óráig ittfelejt a föld hátán egy-egy várat és várost, egy Nürnberget, egy Oxfordot, egy Toledót, de ez csak feledékenység; figyelmeztetés érkezik, és háborúk, forradalmak, égzendülések vagy a „haladás" kalapácsütései között beteljesedik a mulandóság.

Akkor eszembe jutott, hogy okvetlenül Olaszországba kell mennem, amíg Olaszország még a helyén van, és amíg Olaszországba mehetek. Ki tudja, meddig mehetek még Olaszországba, meddig mehetek, mehetünk még egyáltalán valahová, hiszen a fejlődés útja az, hogy az ember nem fogja elhagyni az államot, amelynek polgára; a németeknek milyen sokáig kellett ezer márka büntetést fizetniük, ha át akartak menni Ausztriába, és egyébként is milyen nehéz valahová elutazniuk. A külföldi utazás nem primaer életszükséglet, és a totális állam bizonyára előbb-utóbb ki fogja mondani az elvet, hogy az igazi hazafi nem hagyja el hazája területét, az igazi hazafi otthon ül.

Azért mindig úgy utazom Olaszországba, mintha utoljára járnék ott, és amikor először látom egy városát, mindig egyúttal mintha viszontlátnám is, és mintha búcsúznék is tőle. Dosztojevszkij azt írja, hogy az embernek úgy kellene élnie, mintha minden perce a

halálraítélt utolsó perce volna, hogy fel tudja ismerni az élet kimondhatatlan teljességét – az én olaszországi benyomásaim kissé mind ilyen utolsó szemlátomások.

Velencében lenni

Hanyatt-homlok utaztam Olaszországba, pánikban, félig becsomagolva, a Nemzeti Bank valutáris atyai gondviselését be sem várva, lélegzetet sem véve Velencéig. Hőség volt, Velence zsúfolásig megtelt, a szállodákból zordonan vagy kevésbé zordonan utasítottak ki. Azt mondják, Velencének sosem volt még ilyen szezonja, mint most, hogy a spanyol fürdőhelyeket repülőgépekről bombázzák, és a francia fürdőhelyeken a pincérek minden második étkezésnél sztrájkba lépnek. A hajnali órákban, amikor a későn fekvők is lefeküdtek már, és a korán kelők még nem keltek fel, nincsen egyetlenegy, bármi néven nevezhető fekvőhely sem Velencében, ahol valaki ne feküdnék, nem is beszélve a németekről, akik a kávéházak teraszán bóbiskolva várják be a hajnalt, megtakarítva a szállodai költségeket. Nem jó volt megérkezni ebbe a meleg, elkényeztetett és a világ jómódú söpredékével megrakott városba, időtlen-időkig kellett bolyonganom, amíg kvártélyra találtam, de azért végtelenül megkönnyebbülten éreztem magam: *ott voltam*. Hogy jól vagy rosszul, boldogtalanul vagy boldogan, oly elenyésző ahhoz képest, hogy *ott* vagyok, jól vagy rosszul, boldog vagy boldogtalan. Az élet nem mindig és nem mindenütt egyformán valóságos; milyen bölcsek voltak a nagy skolasztikusok, akik különbséget tettek a létezés valóságának fokai közt, amint a létezések rendje, egyre nagyobb valóságban, halad a tökéletesség felé.

Nem, Velencében nem éreztem jól magam, a szónak testi-lelki értelmében, de mindvégig bennem volt az az eláció, hogy itt vagyok, és hogy ez által a magasabb térben való részvétel által magam is inkább vagyok.

Velence a világ közepe. Az egyik közepe legalábbis, mert a világnak több közepe van, tengelye többfele hajlik, és sok az egyedül érvényes igazság, számos az „egy a szükséges". A Szent Márk téren a világ közepén érzed magad, és Rómában több helyen is, és Párizsban a Place de l'Opérán. Londonban nincsen közepe a világnak, pedig London a legnagyobb város, és a legnagyobb nép fővárosa, mégis valahogy kint van a világ perifériáin, és nem középpont, nincs Szent Márk tere, Valery Larbaud joggal beszélhet London falusias magányáról. Aki a Szent Márk téren sétál, tudja, hogy sétálása által valahogy funkciót tölt be, ott van, a Szent Márk téren, a világ közepén, és hagyja, hogy a világ körülötte keringjen.

Velence a közelség városa. A legemberszabásúbb város. Itt csődöt mond a nyugati kultúra fausti végtelenbe törése, Velence nem „fejlődhet", nem lehet nagyobb, mint amekkora, mert a rendelkezésére álló szárazföld minden izinkjét ősidőktől fogva betöltötte már. És ez a szárazföld nem sok. A város bármely pontjára eljuthatni félóra alatt, és majdnem mindenhová gyalog. Minden közel van, és ami messze van, az is odajön tapintható közelbe: a nagy hajók ott állnak meg az utcák közt, házhoz jön az óceán. Ezért talán, hogy minden más városnál városabb, teltebb, otthonabb.

Alkonyodik a Móló előtt a lagúnán, a San Giorgio Maggiore, a Giudecca-sziget, és a Santa Maria della Salute körvonalai kiéleződve még inkább a táji és ember alkotta szépség iskolás példájává, ragozási mintájává, amo-amas-amat-jává lesznek, mint egyébkor, a városon kiömlik a téglavörös-rózsaszín serenitas, ami örök magatudatlan nosztalgiaként él abban is, aki még sose látta, úgyhogy aki először jön Velencébe, az is úgy érzi, hogy már látta valamikor.

Sikátorok

Járom, újra, meg nem szűnő mohósággal Velence sikátorait. Csodálatosan keskenyek ezek az utcák, van olyan, hogy két kövér ember nem fér el benne egymás mellett, és a széles utcák is csak annyira szélesek, hogy múlt utazásomkor, húsvét vasárnapján tanúja voltam, amint egy utca annyira megtelt, hogy megakadt benne a forgalom, nem lehetett sem előremenni, sem hátra. Csak nagy lassan, lépésenkint, félórai vergődés után tudtunk kiszabadulni a száz méter hosszú utcából.

Ha egészen konkrétan kellene beszélnem, azt mondanám, hogy sikátoraiért szeretem Olaszországot. A sikátor nekem az, ami Goethe korának a kert volt, és a romantikának a „természet". Nincsen olyan havas és gleccser, hegyi tó és folyó, tenger és park, ami annyira megihletne, mint régi olasz városok sikátorai. Álmaim, nosztalgiáim idevezetnek, amikor először megláttam egy sikátoros kis olasz hegyi várost, életem legnagyobb ekstázisát éltem át.

Mi ez bennem, nem tudom. A sikátorok által kiváltott megrendülés oly mély, hogy nem tudom csupán a történelmi beállítottságú ember meghatottságának tekinteni; sokkal intenzívebb és ösztönösebb. A freudista magyarázatot ismerem és unom, oly plauzibilis, hogy már el se hiszem.

Penzió

Az első szállodában, ahol szoba ígérkezett, a pincér franciául beszélt. Nagyon megijedtem. Ösztönösen megéreztem, amit azután a tapasztalat igazolt, hogy a francia nyelvet itt drágán kell megfizetni. Ahol németül szólnak az emberhez, ott tudják, hogy nincs pénze, ahol franciául, ott az előkelő világ tagjának tekintik. Nem is maradtam ebben a szállodában. Végül is egy kis penzióban kötöttem ki, ami az elképzelhető legtörténelmibb módon feküdt, szinte beleágyazva a világtörténelembe: abban az épületben, amelynek közepét az óratorony, az Orologio alkotja, a Szent Márk téren, a Merceria bejáratánál. Az ablakomból a Szent Márk-templom néhány

intimitását lehet ellesni, és fejem fölött a két ércember kongatja az órákat. Úgy érzem magam, mintha egér lennék a nagy Morosini doge papucsában.

Koszt tűrhető. A parányi ebédlő ablaka a Szent Márk térre nyílik, a vendégek különböző francia és német tájszólásokat beszélnek. Francia család: két mama (illetve az egyik a mama, de nem tudom, melyik) és két lánya. Az ember azt hinné, hogy az esetlenség az északi fajok monopóliuma. Pedig amint elnézem ezeket a francia nőket és a többi itteni franciát: bátran felvehetik a versenyt a németekkel. Csak éppen másképp esetlenek, graciőzebben. Vagy ez már elfogultság?

Ungheria

Az olaszok szeretnek minket. A lapjaik mindennap írnak rólunk: „Családi ház a Balaton mellett", „Nostalghie di Halászbástya". (A nosztalgia náluk, azt hiszem, hangulatot jelent. Milyen bölcs nyelv!) Az emberek is kedvesek, ha az Ungheria szót hallják. Úgy képzelem, Ungheria az olaszok szemében majdnem annyit jelent, mint Olaszország a mi szemünkben: baráti, romantikus és lényegesen más országot. Minket az vonz hozzájuk, hogy ott minden olyan régi, őket az vonzza hozzánk, hogy itt minden olyan új – ami nagyon rokon dolog. Láttam olasz turistacsoportot, amint áhítatosan bámulta a pasaréti templomot. Ilyen új templomot még sose láttak. Angliában egyszer megkérdezték tőlem, hogy is hagyhattam el romantikus hazámat a nyárspolgári, szürke Anglia kedvéért. Bizonyára az olaszok is ezt kérdeznék.

San Marco titka

A hatalmas, klasszikus tér és a bizantin Szent Márk-templom szerves egységet alkotnak, de logikailag mégis ellentmondanak egymásnak. A Procuranziák épületei és maga a tér: a teljességre ért európai kultúrát képviselik – a templom pedig ősi, barbáran arany, primitív, Európa-előtti, minden európai dolognál öregebb. Mikor ez épült,

Európa még nem határozta el magát végérvényesen, hogy Európa legyen. Még Bizánc is lehetett volna belőle.

A portálén olyan vasrácsokat látni, amikért ma egy falusi kovács is elszégyellné magát. Mily kezdetleges Szent Márk oszlopra állított oroszlánja a Mólónál, és a szemben lévő oszlopon az a Don Quijote! És a templom mögött a két vörös porfír oroszlán oly gyermekien esetlen, hogy meg kell simogatni a fejüket. Egyébként ezeket a vörös oroszlánokat mindenfelé viszontlátom majd Észak-Olaszországban, amint templomok előtt gubbasztanak, szelíden, mintha alamizsnát várnának.

De mit számít a technika? Itt csak lélek van. A Szent Márk tér nem nagyobb, mint a szegedi Dóm tér, mégis micsoda grandezza, a körülményekhez, a velencei térviszonyokhoz képest. Ez a negáció adja meg a nagyszerűségét: hogy mikor ilyen kevés volt a hely, nem szántak ekkora áldozatot hozni az önmaguk nagyszerűségének. És ez a templom titka is: hogy mikor Velence még csak tisztás volt a dzsungelben, a kora középkori Európában, már ennyi aranyszínt, munkát és szépséget tudtak áldozni Istenüknek és védőszentjüknek. Ha ma épülne a Szent Márk-templom, vajon tetszenék-e olyan őszintén, mint mondjuk a firenzei Dóm? Nem tudom. A Campanile ma épült, és az ember kissé szentségtörésnek érzi. De a Szent Márk-templom nem ma épült.

Csak miért játsszák folyton a Donau-Walzert és a Denevért?

Zanipolo

Itt nyugszanak a dogék, had- és városintéző fáradalmak után. A templom előtt Colleoni lovas szobra, az alapvető lovas szobor, ehhez igazodik azóta is minden király és hadvezér szobra. De nem tudják utolérni a condottiere zordon férfitekintetét és azt az egységet, amit ló és lovasa alkot, és amit méltán csodálnak annyira a művészettörténészek. Bent a Zanipolóban pedig láttam egy síremléket, amelyen a halott és a koporsója éppolyan elválaszthatatlanul egyek,

mint a condottiere és a lova. Ez jobban megrendített: mert lovával nem mindenki jön együtt a világra, de a koporsójával...

Mulandóság. Velence már egyszer enyészetnek indult, a XIX. század elején, de azután megakadt ez a rettenetes folyamat. Meddig? Itt a Zanipolóban, a dogék sírja fölött megint elfog a nagy, a leküzdhetetlen vízió, a közös látomás, amely mindnyájunkat gyötör, akiknek belső ügyünk a történelem, ez a „visszafelé fordított prófétaság". Eljön majd az idő, amikor a nagyvárosok palotáiban úgy fog tengődni az iszonyúan megfogyatkozott számú lakosság, mint a barlangokban a barlanglakók. A folyamat kezdetét itt-ott láthatjuk már régi nagyvárosokban: Párizsban a Place des Vosges-on, Rómában az Orsini-palotában, itt is, a Canal Grande külsőbb palotáiban. Eljön majd az idő, amikor szoba-konyhákra parcellázzák fel a Dogepalotát, és eljön majd az idő, amikor ezek a szoba-konyhák sem fognak már kelleni. Így halt meg az ókor is. Voltak századok, amikor Rómának nem volt több lakosa, mint egy falunak. *Az Ember Tragédiájá*-nak eszkimó-jelenete még a természettudományos világban készült; ha ma írná Madách, bizonyára nem a sarkvidéken játszódnék le, hanem a Szent Márk téren vagy a párizsi Place de l'Opérán. Éva nem hókunyhóból mászna elő, hanem a Metro-lejárat romjaiból.

Töprengés

Nem tudok rájönni, mi volt itt előbb, a víz vagy a ház. Gondolom, a víz: de hogy lehet az, hogy a víz éppen ott kezdődik, ahol a ház véget ér? A látszat az, hogy előbb megépítették az utcát, azután beleeresztették a vizet.

Este a Piazzán

Vacsora után egy kávéház teraszán ülök, egy olyan téren, ami nem nagyobb, mint egy polgári ebédlő, mégis öt forgalmas utca torkoll beléje. Teljesen színpadszerű, operákban ábrázolják így Olaszországot. És a statisztéria jön-megy, tódul, óriási tömegekben. Hihetetlen,

mennyi olasz van, különösen így estefelé. És mind jönnek-mennek, vajon hová? Mindig csak ugyanazokon az utcákon járnak, míg az utcák kétharmad része üres.

A kávéház rádióján az olasz Pluhár közvetít egy olimpiai küzdelmet. Nyugodtan és színtelenül beszél, nyoma sincs benne Pluhár magával ragadó lendületének. Pedig az ember azt gondolná, hogy az olaszok... Az utcán rengeteg matróznadrágos és matrózblúzos idősebb úr járkál: ezek matrózok. A tömegben feltűnik egy-egy fehér vászonruhás, trópusi sisakos jelenség. Ezek a rendőrök. Úgy járnak-kelnek fehér egyenruhájukban, mint az angolok a bennszülöttek közt.

Signorák és signorinák

És sok nő. A velencei nők mind kalap nélkül járnak, és mind csúnyák. Hozzájuk képest a párizsi nők valósággal szépek. Nagyon sok a szőke közöttük, részben, mert a velencei típus, amint Burckhardtunkból tudjuk, már a renaissance-ban is szőke volt, részben pedig azért, mert hódolnak a kor uralkodó angolszász szépségideáljának, és megszőkítik a hajukat. Arcuk paradoxonja, hogy szőke, germán hajuk és latin metszésű arcuk van. A kettő együtt nem jó valahogy. Az olasz férfiak arcának is van paradoxiája: hogy hatalmas zsidórómai orrukhoz és délszakian szép szemükhöz fejhez álló fület hordanak, mint a németek. A fiatal fiúk közt sok nagyon szép akad, de a nők bizony csúnyácskák. És tisztességesek lehetnek. Velencében csak egy utcalányt láttam, az is az anyjával sétált karonfogva, és egy nő kezdett ki velem, az is tizenkettőn alul volt.

Nem is hiányoznak. Olaszországban én is tisztességes vagyok. Párizsban és Londonban szerelmi fantáziám állandóan nyugtalanul lobogott, az ismeretlen házak és ismeretlen, más típusú nők mögé ismeretlen, más típusú érzéseket és élvezeteket képzeltem. Olaszországban még azt a szokásos kis szexuális nyugtalanságot sem érzem, ami az agglegényi élethez elkerülhetetlenül hozzátartozik. A nők nem érdekelnek. Velencében nincs szükségem rájuk. Miért is lenne: Velence maga is nő, kiismerhetetlen, izgalmas, téglavörös-rózsaszín.

A Rezzonico-palotában kiállítás van: a velencei XVIII. század emlékei. Elmentem, mert kíváncsi voltam, milyen egy Canal Grandementi palota belülről, és mert vonzott a XVIII. századi Velence, Casanova hazája. A főterem mennyezetét Tiepolo-képek díszítik: a Tudás rokokós angyala fáklyával a kezében elkergeti az Ignoranciát. Boldog XVIII. század! Vajon hol élt az elüldözött Ignorancia, mily kiváló szanatóriumban, hogy most olyan jó egészségben, olyan újult erőben tud visszatérni?

Rengeteg festmény. Érdekes, és nem egészen értem, miért van, hogy míg a XVIII. századi portrékról általában okos, kifinomult arcok néznek felénk, az ugyanakkor készült tablókon, genre-képeken az embereknek bábuszerűen kifejezéstelen az arcuk. Milyen mások azok a képek, amelyek a Rezzonico családot ábrázolják! Középen a bölcs, kövér, hideg pápa, Casanova pápája, Rezzonico pápa – csak ezen a néven emlegeti, sokszor és szeretettel, büszke volt rá mint velencei. A pápa körül a család többi tagja, egy kardinális, egy velencei tanácsúr és a kis „nipoté"-k, Őszentsége unokatestvérei, nem tudom, mit jelentett inkább ez a szó, rangot vagy foglalkozást.

A képeken a maszkák uralkodnak. A maszkák, amelyekről annyit olvastam Casanovában, de csak most tudom, hogyan festettek. Óriási fekete köpeny, fekete háromszögletű kalap és ráerősítve a fehér álarc, ijesztő, csőrszerű orral; az egész együttes kifejezése rendkívül titokzatos és gonosz. Detektívfilmbe való volna, ha nem volna valahogy mégis szellemi és magasabb rendű. Ezeket a maszkákat hordták a velencei urak a karnevál alatt, hogy méltóságuk megsértése nélkül vegyülhessenek a nép közé, és minthogy a karnevál sokszor hónapokig tartott, hát hónapokig hordták. Casanova korában ez a maszka, ez volt Velence. A csúnya, csőrszerű álarcba valami beleivódott, valami démoni, régi gonoszság, ami oly régi és oly finom, hogy ma jobban meghat, mint a jóság és szeretet nagy tettei.

A csendes kis vidéki város Palladióról nevezetes. Itt élt és épített a renaissance utolsó nagy építőmestere. És különös nevezetességét az adja meg, hogy itt találkozott Goethe Palladio művészetével, és itt lett, Palladio vonalainak a harmóniáját látva, klasszikussá. Az északi lélek centrifugális. A németek Versailles-ban kiáltották ki a császárságot, és Vicenzában találták meg szellemük legfelsőbb magaslatát.

Olaszországnak általában nem legcsekélyebb nagyszerűsége az, hogy az északi szellem annyi nagy belső eseménye itt játszódott le, hogy az északi népek legnagyobbjai oly megrendítő szerelemmel éltek és haltak érte, a népvándorlás mondás hősei és a középkor fantaszta császárai óta. A harcosokat később a költők követték lágyabb és zengőbb századokban, az angol líra szentháromsága, itt élt és szeretett a nagy lord, a csodálatos ripacs, lélegzete fogytán ide jött meghalni a Görög Váza szerelmese, és itt égett el a máglyán Shelley angyalarca. Az ő lábuk nyomával találkozni mindegyre, amint délebbre megyünk, mígnem hármuk közül kettejük sírja fölött állunk megrendülve, Rómában, Cestius piramisa mögött, a kis temetőben, amelyet Shelley oly szépen írt le, mintha érezte volna. Olaszország talán nem is volna Olaszország, ha az észak álmai nem lengenék körül tájait, ha nem volna minden ország közül a legvalóságosabb és egyúttal a legfantomabb, a leginkább költők által kitalált. Mit tudnék én Olaszországról, ha lélekvezérként előttünk nem járt volna ott a három angol és a három német: Goethe, keresve az örök-tiszta vonalat, Jean Paul, a paradicsomi vándor, és Eichendorff, aki mítosszá tette az olasz nyári éjszakát...

Hát itt járt Goethe, nagy köpenyben és nagy kalapban, megnézve a Palladio építette palotákat, érdeklődött a nép táplálkozása és ruházkodása iránt, meghallgatta az Olympiai Akadémia közgyűlését, és sajnálkozott, hogy a német költők nem állhatnak ki műveikkel a piacra, hogy nemzetüket személyesen mulattassák, „persönlich belustigen". És közben Palladio vonalaira nézve, írta már az *Iphigeniá*-t. Palladio harmóniája legyőzte benne lelkének fúriáit, megtisztította,

mint Iphigenia Oresztészt – és az olasz serenitast magába szíva megszületett benne az a végső emberi vízió a szellem önmagában nyugvó tökéletességéről, amit azóta az ő neve jelöl az emberiség emlékezetében.

Amint nézegetem Palladio házba öntött vonalharmóniáját, csak azt látom benne, mennyire Goethe-szerű, mennyire Iphigenia-szerű. Valami csodálatos praestabilita harmonia dolgozik talán a szellem életében, a világra jön és épít és dolgozik egy olasz művész, hogy kétszáz év múlva arra jöjjön egy német költő, és művében megértse önmagát és rendeltetését. Közben hányszor törtek egymásra nemzetek és nemzedékek, de az egészen nagyok – igaza van Babits Mihálynak – „egymásnak felelnek idő és tér távolságain át".

Verona

Zordon és szép város. A dél kapuja: itt törtek be Olaszországba az északiak, ennek a városnak a nevét hordta magával századok legendáin át a hódító északiak leghatalmasabb alakja, Nagy Theodorich, Dietrich von Bern (vagyis Verona), a mi mondáink Detre Szása, aki mint vad vadász fut örök gót és gótikus nyugtalanságban a San Zeno katedrális érckapuján. Itt uralkodtak a legférfiasabb városzsarnokok, a Della Scalák, kiknek emlékét őrzi a létra, a város jelképe és két gyönyörű sírja. Milyen indiános és milyen őszinte nevek! És a Nagy Kutya udvarában élt és emésztődött a Flórenci Száműzött, itt járt idegen lépcsőkön, és itt evett idegen kenyeret.

Nem szerencsés pillanatban érkeztem Veronába. Ferragosto volt, augusztus 15-e, és ráadásul szabadtéri játékok voltak az arénában. Egész Olaszország rendkívül kedvezményes jegyekkel Veronába jött, a városban nem lehetett egy olaszt leejteni, hogy ne essék egy másik olaszra. Salzburgi hangulat volt, de filléres, kispolgári, fasiszta Salzburg.

Rémülten menekültem a Dómba, ahol kisgyermekek végezték áhítatosságukat Tizian Mennybemenetele alatt, mintha ez lenne a legtermészetesebb dolog a világon, és ki tudja, talán csakugyan az

asztal körül kergetik őket, ha nem a Tizian alatt mondanak egy Üdvözlégyet. A Dómból ki a San Zeno-templom megdöbbentő, magányos nagyszerűségéhez és vissza a Castel Vecchióhoz, a Scalák várához, ahonnan zsarnokoskodtak a város és a vidék fölött. A várat meghosszabbítja egy ugyanolyan stílusban épült híd, amely átvezet a rohanó Adigen. Az ugyanolyan stílus elsősorban a vörös téglát jelenti és a sárkánytarajat, az MMMMM alakú díszítést a falak tetején, ami oly jellemző az olasz gótikára. Ez a lapos háztetőn végigfutó pártázat félelmetes és egyben gyermekien maszkarádés is, mint az indiánok tollas fejdísze. Ha az emberben élménnyé válik ez a sárkánytaréj, mely legfőképp a városházát szokta díszíteni, talán megérti a régi olasz zsarnokságok értelmét. Ezek a nagyszerű és emlékezetünkben oly evokatív zsarnokok, a Scalák itt, a Bentivogliók Bolognában, a Polenták Ravennában, és Riminiben a szörnyű Malatesták – hogy csak mostani útitervem mellett maradjak –, tulajdonképpen polgármesterek voltak, de indián fejdísszel ellátva. Protezséjüket nem tanácsjegyzővé nevezték ki, hanem testőrparancsnokká, és ellenjelöltjeiket tőrrel intézték el, nem fűrésszel.

Esteledett, kifáradtam, visszamentem a Piazza Brà-ra, leültem egy kávéház teraszára, és néztem a sokadalmat, amely a téren sétált, mielőtt bement az Arénába, az előadásra. Szép, szép, mondtam, már Goethe idejében is így korzóztak itt, és már azelőtt is, és az emberek rokonszenvesek, a férfiak arca oly okos, és az olasz nők ugyan itt sem szépek, de így estefelé sejtelmesek, mint a tárgyak... de nagyon sokan vannak. Nagyon sokan vannak. Nagyon sokan vannak. Nem bírom tovább, és elmegyek vacsorahelyet keresni.

Egy polgár vallomásai

És ekkor kezdődött. Illetve már a megtelt vonaton kezdődött, de csak ekkor kezdett tudatosodni bennem.

A nagyobb vendéglők rettenetesen tömve voltak ünnepi sokadalommal. Addig bolyongtam, amíg egy rendkívül történelmi utcából egy rendkívül történelmi zsákutcába vagy udvarba jutottam, és

ebben az udvarban terített asztalok álltak, trattoria volt itt. Leültem egy sok százados fal mellé, levetettem a kabátomat, mint a többiek, és a vendéglős csinos lánya kitűnő pasta asciutát és egyéb olasz ennivalókat hozott nekem.

És mégsem éreztem jól magam. Hirtelen kellemetlen gyermekkori emlékek jutottak eszembe. A gyermekek érzéke társadalmi jelenségek iránt sokkal fejlettebb – legalábbis magam után ítélve –, mint ahogy a felnőttek gondolják, sőt talán még élesebb, mint a felnőtteké, mert ösztönös, és nem ismer semmi cenzúrát. Mindenki tudja, hogy a játszótéren az édes kicsikék előbb meg szokták egymást kérdezni: Mi a papád? – és csak, ha megfelelő választ nyertek, kezdenek el barátkozni. A gyermek nem tud megbocsátani osztálykülönbségeket. A legtöbb kutya sem. És visszaemlékeztem, hogy gyermekkoromban, mikor szüleimmel külföldön jártam, néha megtörtént, hogy apámat egyébként szokatlan takarékossági hajlam szállta meg, és olyan alsóbbrendű vendéglőbe vitt bennünket (azon az alapon, hogy úgy sem látnak ismerősök), amilyenbe Pesten nem tette volna be a lábát. Ilyenkor, mint gyermek, nagyon szenvedtem. Megalázottnak és kitaszítottnak éreztem magam, és egyben rendkívül sajnáltam szüleimet, mert feltételeztem, hogy ők még jobban gyötrődnek.

És itt, Veronában, amint szétnéztem a történelmi udvarban, és konstatáltam, hogy étkező társaim nagyobbára házmesterek lehetnek, és arról az úrról, aki az én asztalomhoz ült le, néhány szónyi beszélgetés után kiderült, hogy sofőr, ugyanaz az érzés fogott el, mint gyermekkoromban. Pedig már nem vagyok gyermek. Már igazán nem volna szabad ilyesmire adnom, és hányatott ifjúságomban ettem már sokkal szegényebb emberek között is, és nem is önként, hanem financiális kényszerűségből, és nem ilyen történelmi udvaron és nem ilyen jó ételeket. Hiába. Nem éreztem jól magam. Fizettem és hazamentem.

A szállodában a dolog tovább folytatódott. A szállodám jobb szálloda volt, és a Piazza Erbére nyílt, amely Baedeker szerint, és ő csak tudja, egész Olaszország legfestőibb tere. Én nem tudtam a festőiségét élvezni, majd mindjárt kiderül, miért. Ugyanis egész Veronában nem lehetett szobát kapni, csak itt tudtak adni egyet,

de előre megmondták, hogy hát az bizony... Hát az bizony mikroszkopikus padlásszoba volt, és különösen idegesítő az volt benne, hogy az ajtaja nem volt rendesen a sarkában, és nem lehetett rendesen bezárni, továbbá, hogy az ablaka nem fölül volt, hanem alul, igen történelmi módon. Ha lefeküdtem a hasamra, láthattam a festői Piazza Erbét.

Mindez azonban délben, mikor a szobát kivettem, még nem idegesített; azt mondtam, egy éjszakára jó lesz, hányatott ifjúságomban aludtam sokkal rosszabb szobákban is, de mennyit! De éjszaka, mikor amúgy is megbolygatott polgári önérzettel tértem vissza, a szoba kínzókamrává alakult át.

Irtózatos meleg is volt, és az alul levő történelmi ablak levegőt nem sokat engedett be, hanem annál több szúnyogot. Azonkívül szobám, be nem zárható ajtajával, egy másik szobába nyílt, egy olyan folyosószerű szobába, amilyent gyakran látni olasz szállodákban, fehérneműt és háztartási eszközöket szoktak az ilyenben tartani, itt vasalnak, és hasonlókat cselekszenek. De a nagy megtelt-ségre való tekintettel most még ezt a szobát is kiadták egy idősebb és teljesen hülye olasznak, aki az éjszaka folyamán kétszer is, mindig, amikor éppen kezdtem elaludni, benyitott a szobámba, és amikor ráordítottam, artikulátlan hangok közt vonult vissza. Igaz, én is bosszút álltam, mert mikor gondoltam, hogy kezd elaludni, halkan és kísértetiesen kinyitottam a szobám ajtaját, azután éppolyan kísértetiesen becsuktam, és huhogtam egyet. Ehhez járult még az, hogy az ünnepi és filléres alkalomra való tekintettel egész Olaszország ott ült egész éjszaka a Piazza Erbén, danolt, kiabált, kacagott, élte világát, reggel ötig, az ablakom alatt. A szememet sem tudtam lehunyni egész éjszaka.

Ezt a kínos éjszakát használták fel polgári és sznobisztikus ösztöneim, hogy meggyötörjenek. Csak veled történhet meg, hogy ilyen szobát vegyél ki, te tanár! – mondták polgári és sznobisztikus ösztöneim. – Rendes ember undorral távozott volna. Apád és kiterjedt rokonságod nem tette volna be a lábát egy ilyen szobába! Ahol alul van az ablak! – Szégyelltem magam. Intenzíven szégyelltem magam reggelig.

Másnap azután sürgősen vonatra ültem, és elutaztam a Gardatóra. A hajó ugyan annyira tele volt, hogy az olaszok a bőröndjeikkel verték egymást a beszállásnál – de én elsőosztályos jegyet vettem, és lementem a terembe, ahonnan nem láttam a kilátást, de kényelmesen és csaknem egyedül üldögélhettem. Gardonéban kiszálltam, nagyon jó hotelban vettem penziót (nem akarok hencegni, az sem került sokba, mert Gardonéban – Olaszország legmelegebb helye lévén – ilyenkor nincsen szezon), élveztem a melegvizes csapot, amelyből itt csodálatosan csakugyan meleg víz folyt, az ebédet, amelyhez végre feltálalták a két olasz alapsajtot, a gorgonzolát és a belpaesét, a barnát és a szőkét, élveztem a fiatal polgári közönséget, kb. az a réteg volt, amit Pesten, mondjuk, a Forum moziban látni. Felváltottam úri módon ötszáz lírát; – trecento... quattrocento... cinquecento! – mondta a pincér, és leszámolta az asztalra az olasz történelem nagy századait. Azután a Garda-tó hűvös és sötétkék hullámaiban igyekeztem lemosni magamról az elproletárosodás, a déplacéság gyötrő és szennyező érzetét.

Hát én sem vagyok különb a többinél.

Pedig semmit a világon nem utálok annyira, mint a polgári előkelőség-tudatot. Ami úgy aránylik az igazi előkelőséghez, mintha egy szúnyog osztálygőgöt érezne a bolhákkal szemben. Utálom a polgári „jó családból való"-ságot, ami annyit jelent, hogy már a nagypapa is jómódú volt, mert virágzó nyilvánosházat vitt Mohácson, utálom a polgári civilizáltságot, ami annyit jelent, hogy „ha meghalok, folyó hideg-meleg víz legyen a síromon", utálom a polgári műveltséget, amely Stefan Zweig és Harsányi Zsolt művein alapul. Utálom a pénzen és álpénzen, pénzlátszaton alapuló distinkciókat. A pénzt magát szeretem, és nem bánnám, ha sokkal többem lenne belőle – de nem azért, hogy úriember legyek rajta. Tisztában vagyok vele, hogy sosem lesz belőlem úriember, ahhoz nemcsak sokkal több pénz és sokkal több ráérő idő, hanem sokkal több származás is kellene – így legfeljebb pesti értelemben lehetek úr, ami kb. annyit jelent, hogy gallért és nyakkendőt viselek, azt sem mindig. És íme, mégis az első adandó alkalommal én is felhúzom az orromat, mint akármelyik honfitársam. Úgy érzem, mintha társadalmi rangomat

különb szoba és vendéglő és vasúti hely illetné meg, úgy érzem – holott jól tudom, hogy társadalmi rangomat a világon semmi sem illeti meg, és hogy tömegmivoltomat, belső alacsonyrendűségemet semmi sem bizonyítja jobban, mint hogy pesti módon „jogokat" érzek, és nem kötelességeket. Ekkora a belém nevelt dolgok, a „jó", tehát rossz gyermekszoba hatalma. Pfuj, szégyelld magad.

Később azonban rájöttem, hogy analízisem nem volt teljes, és malaise-emet más is okozta, nemcsak az idegeimben bujkáló sznobizmus.

Meleg

Az embert általában két dolog szokta mélységesen meglepni: az egyik az, ha valamit egészen másképpen talál, mint ahogy mondják, a másik pedig az, ha valami csakugyan olyan, mint ahogy mondják. Engem ez az utóbbi sokkal jobban kihoz a sodromból.

Így voltam a meleggel is. Mindenki azt mondta, hogy Olaszországban nyáron nagyon meleg van; és csakugyan nagyon meleg volt. Eleinte azt hittem, hogy ez az én saját szerencsétlenségem; csak lassan eszméltem rá, hogy hozzátartozik a dolgok rendjéhez, és a bennszülöttek fel sem veszik. A meleg elkezdődik reggel nyolckor, és tart másnap reggel négyig. Reggel négy és nyolc közt van néhány elviselhető hőmérsékletű óra, de a beosztás nem egészen szerencsés.

Nemcsak akkor van melegem, ha járok. Néha ülök, és hirtelen elönt a melegség, nyugodtan, serenitasszal, elkerülhetetlenül. Az az érzésem, hogy saját levemben főznek. Nem jó.

Vittoriale

Itt lakik, Gardonéban, a Vittoriale-kastélyban, az egyik nemzeti büszkeség, D'Annunzio. Megnéztem a Vittorialét. Szegény D'Annunzio! Ennyire elavult volna már az akkori ízlés? Vagy igazuk van a fiatal olaszoknak, akik D'Annunzióban, szörnyű iróniával, a nyers,

erőteljes olasz parasztot tisztelik, és finomkodásában, „ízlésében" csak a parvenü sznobizmusát látják, mint az angolok a Wilde dekadenciájában?

HÁZ ÉS CIPRUS

Sétálok a tóparti hegyek közt, és amint félig tudatosan nézdegélek, hirtelen belém nyilall, fájdalmas gyönyörűséggel: ez Olaszország! Egy ház áll előttem, mellette ciprus: ez Olaszország. Egyiptomról egy szfinx és egy piramis rajza többet mond minden fotográfiánál, hogy a legnyilvánvalóbb példát mondjam. Minden tájat le lehet egyszerűsíteni, lényeggé lehet sűríteni, egy motívumba. Olaszország végsőkig leegyszerűsített stilizációja: négyszögletes, lapos tetejű ház, mellette egy ciprus, amely magasabb a háznál. Ház és ciprus; északi telünkben, az Alpok jégfalán túl, elég lesz felidézni magamban ezt a képet, hogy élni kezdjen bennem az egész Olaszország.

„A ház előtt egy ciprus áll őrt." Ez irodalmi klisé. Pedig mélyen igaz, mint a klisék általában. A ciprus csakugyan őrt áll. A nagyképűségig komoly és egyben hűségével és nemességével felemelő, mint a szentbernáthegyi kutya.

EGYEDÜLLÉT

Azok közé a magányosok közé tartozom, akik nagyon ritkán vannak egyedül. Tulajdonképpen csak az írásnak-olvasásnak szentelt időben. Mesterségem, a tanárság, olyan természetű, hogy feszült emberi együttlétre kényszerít; esténkint pedig valami pánikszerű riadtság kerget az emberek közé.

Itt napok óta egyedül vagyok. Intézkedéseken, kérdezősködéseken kívül senkivel sem váltok szót. Életemben először vagyok ennyi ideig egyedül.

Csodálatos, hogy mennyire nem hiányzik az emberi társaság. Sose hittem volna, hogy ilyen jól eléldegélek beszélgetés és közösség nélkül. Tanácsokat a Baedekertől kérek, amely valóban barátilag

viselkedik, mindenre gondol, mindenütt útbaigazít. Közölnivalóimat egy jegyzetblokkra vetítem.

Érzem, hogy milyen jót tesz ez a magány. Gondolataim hosszabb sorokba sorakoznak, érzéseim intenzívebbek, a körvonalakat tisztábban látom. Kaotikus dolgok rendre törekszenek, általában minden, ami bennem van, forma és kifejezés felé tör és érik.

Jólesik tudni, hogy megtaláltam a nagy csodaszert – ha nem is fogok élni vele.

Treno popolare

Az utazás Gardonéból Bolognába majdnem egy napig tartott. A hajóút nagyon kellemes volt, de a vonat Desenzanótól Bolognáig kevésbé. A vonat minden állomáson öt-tíz percre megáll, az utasok kiszállnak és visszaszállnak, ezt nevezi az olasz állam kedves öniróniával acceleratónak.

Hihetetlen, hogy az olaszok mennyire utazó természetűek. Időnkint felkerekedik az egész család, nagy kofferekkel, bambinókkal, és átmennek látogatóba a csizma másik végébe. Az újság szerint augusztus tizenötödikén és tizenhatodikán, vasárnap, a rendes forgalmon kívül, ami szintén nem csekély, 750 000 ember utazott Olaszországban. A filléres vonatokon, amelyeket treno popolarénak, népvonatnak neveznek, 150 000 utas lehetett. De tulajdonképpen minden vonat filléres népvonat itten. Senki sem utazik egész jeggyel, mindenkinek van valami hatalmas kedvezményt biztosító írása.

Mindennap elolvasok egy olasz újságot. Egy kicsit olyanok, mint az öreg Rockefeller számára külön készített újság, amelyben csak kellemes és megnyugtató hírek vannak. Az olasz eszme az egész világon diadalmaskodik, különösen Spanyolországban. És idebent Itáliában kizárólag nagyszerű dolgok történnek. A Duce megnyitja az új teknősbéka-verseny-stádiumot, és a nép lelkesen ünnepli. A trónörökös megjelenik valahol vízicserkész-tábornoki egyenruhában, és a nép lelkesen ünnepli. Az aostai herceg belefúj a milanói hitközség új, hosszúnapi trombitájába, és a nép lelkesen ünnepli.

Olaszország népe állandóan lelkesen ünnepel. Semmi baj. Isten az égből lelkesen mosolyog olaszaira.

Igen, tudom, az olasz gyermekien lelkes nép, de azért mégsem tudom megérteni, hogy bírják ezt, ezt az állandó, szünet nélküli lelkesedést, ezt a közboldogságot. Hisz ez oly rettenetes lehet, mint üdvözültnek lenni.

Lucifert alaposan letaszították az olasz mennyekből. Az újságokban semmi maliciózus megjegyzés. Újságírók nem is írhatják ezeket a lapokat, csak égi angyalok. Mindenki megelégedett. És ha a vonaton történetesen szóba keveredsz a néppel, tőle is ugyanazokat a sztereotip mondatokat hallod, amelyeket az újságban olvasol. Tökéletesen vannak „kondicionálva", mint a Huxley jövőbeli emberei. Ha más hangot találnál megütni, elkomorulnak és elhallgatnak. És ez volt egykor Bresciai Arnold, ez volt egykor Cola di Rienzi, ez volt egykor Silvio Pellico, ez volt egykor Garibaldi népe, a carbonarók, a klasszikus lázadók és elégedetlenek hazája?

Igen, magam is vallom, hogy semmi sem fontosabb a földön, mint segíteni a nép nyomorán, felemelni esettségéből, anyagilag és erkölcsileg emberi életet adni a számára. Különösen a föld szegény népének (amelyet, úgy tudom, itt is kifelejtettek a játékból). Amíg azok rabszolgasorban élnek, új humanizmusról beszélni: szép szó, amit a nagytőke fizet, nevetséges humbug. De vajon nem elég az, hogy ember módjára éljen, szükséges az is, hogy boldog legyen? Ki boldog? Az őrült; a részeg; akit hipnotizáltak; és aki tömegszuggesztió alatt áll. A természetes állapotban lévő ember elégedetlen. Aki megelégedett, az gyanús. Nem fizettek az olaszok túlságos nagy árat azért, hogy a káoszból és a nyomorúságból kimeneküljenek?

Nemrég olvastam az emigráns Sforza gróf könyvét, amelyben azt bizonygatja, hogy Olaszországnak mindig azok voltak a teremtő nagy korszakai, mikor kis államocskákra megoszolva, végtelen küzdelmek és szerencsétlenségek között marcangolódott – a nagy birodalmi álom mindig szellemi terméketlenséggel járt együtt.

Itt, egyéb jelmondatok és hazafias lelkesültségek közt, gyakran látom házak falára felírva ezt az igen szép mondást: Meglio vivere un giorno di leone che cento anni di pecora. Jobb élni az oroszlán

egy napját, mint a barom száz esztendejét. De vajon, ha Dante ma feltámadna, és bejárná újra szülőjét, a toszkán földet és a szám-űzetés városait, Veronát és Ravennát, vajon nem ezt a mondatot olvasná a mai Olaszország fejére?

Bologna

Erről a városról általában keveset beszélnek. A legtöbb turista mint-egy véletlenül vetődik ide, és elcsodálkozik a város báján és eleven-ségén. Utcáin csupa árkád, az árkádok alatt gyönyörű kirakatok, rengeteg városias ember, remek kávéházak, hatalmas történelmi emlékek. Gótikus és renaissance palotáktól környékezve ott áll a középen Enzio király háza (voltaképp börtöne egykor) és mellette a szép Neptun-szobor, Olaszország legirigylésreméltóbb embere a szememben, mert állandóan hideg víz ömlik rá négyfelől. Az ekkora városok az ideálisak, mint Bologna, Velence, Firenze: negyedmillió lakosuk van, hiányzik belőlük minden kisvárosias szűkösség, nagy-városok, de a milliós város rohanása, parvenüsége, belső üressége nélkül. Emberszabású városok. A magyar civilizáció egyik legfőbb hiánya, hogy nincsenek ilyen típusú, ilyen méretű városai.

Az első este, csak úgy az orrom után menve, nagyon kedves kis trattoriára találtam, ahol kitűnő fritto mistót csináltak nekem, és utána megittam néhány pohár nagyon jóleső Albano dolcét. Külön-ben is szeretek enni-inni, de most, hogy egyedül vagyok, legfőbb örömem és izgalmam. Ez a magánnyal együtt jár, úgy látszik. Most már meg tudom érteni a nagyétű Turauskast, a magány szörnyetegét.

Én is rengeteget eszem és iszom itt, minden olasz ételt és minden olasz italt szeretnék megkóstolni. Legnagyobb bánatom, hogy ebben a melegben nincs mindig kedvem a borhoz. Esténkint néha elindu-lok finom olasz borokat kóstolni, és az a vége, hogy narancslét iszom. Pedig nem vagyok igazi gourmet, nincs sok érzékem az étel-ital nüanszai iránt. Nem az a fontos nekem, hogy jó legyen, hanem hogy új, szokatlan legyen. Romantikus evő vagyok.

Miután megittam a jó Albano dolcét, és hazafelé igyekeztem, meg-

éltem olaszországi utam legmegdöbbentőbb kalandját. Mentem, mendegéltem jókedvűen a sötétben, és egyszer csak egy téren elémbe állt egy látomás. Két óriási ferde torony, de olyan ferdék, hogy azt hittem, részeg vagyok. Az egyik jobbra dőlt, a másik balra, és ott dülöngéltek némán és sötéten a téren, félelmesen, az Asinelli és a Garisenda. Oly groteszken félelmesek, és oly stilizáltan középkoriak voltak, mint Füst Milán némely költeménye.

A Baedekerből azután megtudtam, hogy ezek a tornyok Bologna legfőbb nevezetességei. Félek, hogy nekem is illett volna tudnom róluk, és hogy olyan vagyok, mint az a remek Mrs Green nevű amerikai nő, aki most megjelent olaszországi útleírásaiban elmondja, hogy a Tevere milyen nagyszerű folyó, pedig senki se hallott róla.

De hogy visszatérjek a ferde tornyokhoz: az olaszságnak a serenitas mellett van egy iszonyatoldala is: a hallgatag ciprusok, temetők mellett, a fekete sikátorok, a sárkánytaréj tetők, a ferde tornyok. Az olasz lelkekben is van valami, ami ennek megfelel. Hiszen Shelley leveleiben még úgy ír az olaszokról, mint félelmetes félvadakról. És máig is megmaradt bennük valami, nem véletlen, hogy nagy pillanataikban szeretnek fekete inges kalózoknak vagy martalócoknak maszkírozva felvonulni.

Ravenna

Maga a város kicsi és nyomasztó. A polgármester minden követ megmozgat, hogy az idegenek jól érezzék magukat, az egész városban felszedték a kövezetet, ami, tekintettel az olasz utcák keskenységére, azt jelenti, hogy járni nem lehet, csak egy lábon ugrálni kis, ép szigetekre. A város elhanyagolt, zordon, halottas. Nem is lehet csodálni, Ravennának három fénykora volt; a harmadik fénykora a Kr. u. nyolcadik században ért véget. Azóta a város mindegyre hanyatlik. Nincs még egy városa Európának, amely ilyen régóta hanyatlanék. A hanyatlásnak különös oka van: nem a veszni tért erkölcsök, nem a politika, hanem a földrajz; Ravenna valamikor lagúnaváros volt, mint Velence, és Velence nagykora előtt ő játszotta ugyanazt a szerepet, mint később a szerencsésebb vetélytárs, ő köz-

vetítette a kereskedelmet az Adriai-tenger két partja között, és itt volt, Classéban, a hadi kikötő. És azután a tenger otthagyta Ravennát. A lagúna kiszáradt, elhomokosodott, és Ravenna itt maradt, mint egy szárazra vetett hal.

Azóta dekadál. A meleget, port és a szúnyogokat a Montecatini műtrágyagyár különös, mérges gázszerű füstje, amelyet a városnak úgyszólván minden pontján érezni, még nyomasztóbbá teszi. Ferrarában egy cukorgyár játssza ugyanezt a szerepet. Vajon az Esték, vajon a Polenták mit szóltak volna ezekhez az indusztriális illatokhoz?

De mit akarok mindig és újra ezektől a régi, kis zsarnokoktól, miért kísértenek egész utamon? Hogy egypár érdekes – nekik valószínűleg nem is olyan érdekes – épületet építettek, és néhány szép síremlékkel csináltak nevüknek síron túli propagandát? És hogy Danténak ideig-óráig hajlékot nyújtottak, Can Grande Veronában, Guido Novello Ravennában?

Hát igen. Hogy Danténak hajlékot nyújtottak, és hogy itt halt meg Dante, ebben a hanyatló Ravennában, itt temették el, Guido Novello védelme alatt. Ezt ma egy zsarnok sem tudja utánuk csinálni.

Ez volt utam tulajdonképpeni célja, ez a hanyatló és rossz szagú város. Ifjúkorom egyik legnagyobb álma volt, hogy színről színre lássam a híres bizánci mozaikokat, amelyeket Ravenna őriz, hűségesen, ősi bazilikáiban.

Bizánc

A mozaikok – ez a legmeglepőbb – nem okoztak csalódást. Mikor az elsőt megláttam, rettenetes megrendülés fogott el. De lehet, hogy ez a megrendülés inkább ifjúkoromnak szólt, amelyből nem maradt más, mint a vágy, hogy Ravennát lássam.

De magukról a mozaikokról és a bazilikákról és a másfél ezer éves síremlékekről nem sokat tudok mondani, ami ne volna művészettörténeti közhely. A legnagyobb meglepetés itt is az volt, hogy csakugyan olyanok. A „műveltség" ezúttal nem bizonyult csalásnak. Azt tanultam, ami igaz. Legfeljebb talán, hogy azt hittem, hogy a bizánci háttér mindig egyszínű: arany vagy fájdalmas sötétkék, vagy csodá-

latosan meleg aranyoszöld. Pedig a háttér előtt néha van egy másik háttér, ami természeti képeket ábrázol, dombokat, fákat. És senki sem figyelmeztetett arra, milyen más, milyen meleg egy bazilika belseje, ha az ablakai alabástromból vannak. Justinianus császár kíséretének csakugyan meglepően modern arca van, de ezt a reprodukciókból is jól tudtam.

A megrázó az ősiség. Az ember itt már a gótikus közbetoldásokra és kiigazításokra is undorral néz: micsoda parvenü dolog, mondja, csak XIII. századi! Szinte érthetetlenül egységbe olvad ezeken a bizánci képeken egyfelől valami nagyvárosiasan fáradt, udvarias és elpuhult gesztus és arc, és másfelől a primitív technikai nem-tudás. Ezt a kettősséget legjobban a San Apollinare Nuovo oszlopfői fejezik ki. Kettős oszlopfő minden oszlop fölött; kidolgozott, finom, antik, korinthoszi oszlopfő, és rajta még egy oszlopfő, az igazi, ez tartja a boltívet: egyszerű, felfelé szélesedő, kidolgozatlan kőtömb, rajta bizantin vallási szimbólumok.

Szász Detre sírja

Az ember átmegy a síneken, kettőzött erővel érzi a műtrágyagyár füstjét, egy poros országúton megy tíz percig, és akkor ott van Nagy Theodorich sírjánál. Ez a sírépület a legkülönösebb emlék, amit eddig Olaszországban láttam. Nem hasonlít semmihez. Valahogy nem is európai. Abból a komplikált és gazdag homályból hoz üzenetet, a keresztény időszámítás első évezredéből, amit Spengler mágikus vagy arab kultúrának nevezett. Az épület teteje egyetlen hatalmas monolith. Belseje üres, csak egy óriási porfír fürdőkád van benne, nem tudom, miért, és alatta a sír. Itt nyugszik a kelet-gótok fejedelme, itt nyugszik a legnagyobb germán álom.

Mert itt küzdött Európáért a két hatalom, Bizánc és a germánság, kelet és észak. Ez a mostani utam mintegy az ő küzdelmüket kíséri nyomon. Veronánál jelent meg először, vad vadászként, Berni Detre; Ravennánál vívta nagy csatáját, a német mondában ezer évig élő Rabenschlachtot; Ravenna volt a fővárosa a bizánci hadvezérnek,

a hős Belizárnak és a herélt Narsesnek; Ravennánál harcoltak a gótok, erejük fogytán, Vitigis és Totila alatt; bár az utolsó gót király, Tejas, utolsó vitézeivel sokkal lejjebb, a Vezúv lejtőin esett el.

Mert elestek mind az eretnek gótok, az ariánusok, Ravennában még utca van elnevezve az ariánusokról, és az egyik híres síremlék valamikor az ariánusok keresztelő kápolnája volt. És ez a sír, itt, Szász Detréé... ez maradt meg az emberiség egyik legnagyobb harcából.

Ma is, ma is... mialatt Szász Detre sírja fölött állok, irtják a spanyol kormánycsapatokat a Guadarrama lejtőin, és utolsó golyóikat lövik ki a felkelők a toledói Alcazarban. De már rég nem kormánycsapatok és felkelők küzdenek, hanem két világ, a kollektivizmus két formája, amely végre nyílt harcban összecsapott. És Európa nemzetei állig felfegyverkezve állják körül a spanyol ringet, egymás kezét fogják, nehogy az egyikük segítsen; – hogy kilencig számoljanak az elesett fölött, azután egymásnak menjenek, és véglegesen kiverekedjék maguk közt, hogy a két spanyol ökölvívó közül melyiknek volt igaza. Bizánc és a gótok, Kelet és Észak, ortodoxok és ariánusok (ariánusok, árják, a név is hasonlít, mintha szóvicceket csinálna a történelem) – akkor Rómáért folyt a harc, most Európáért...

San Marino

Elmentem Riminibe, a végtelen hosszúságúra kiterjedt olasz Siófokra, megfürödtem az Adriában, és ebéd után felültem a kis villamosvonatra, hogy felmenjek San Marinóba. Azt hittem, én leszek az egyetlen őrült, aki ebéd után, ebben a szörnyű hőségben hajlandó ilyen kirándulásra. De tévedtem. A kis vonat épp annyira tele volt, mint minden vonat, amellyel eddig Olaszországban találkoztam. Tömegek mentek fel San Marinóba. Úgy látszik, egyáltalán nem voltam őrült. San Marinóba menni ilyen melegben, rendes és megszokott dolog. Mit is csinálhatna mást az ember? Ebéd után ne mulasszon el felmenni San Marinóba...

San Marino hegyi város. A leginkább hegyi város az összes olasz

hegyi város közül, amelyet eddig láttam. Sokkal „hegyesebb", mint a szörnyű hegy oldalába búvó Gubbio, az ijesztően fekete, középkori, pápaverő Anagni, a nagy asztalra feltett óriás játékszer, Orvieto. Mindegyiknél magasabban és meredekebben fekszik. A kőszál, amelyen épült, az egyik oldalon függőleges, mintha levágták volna, és a másik oldalán is hegymászóknak való. Az ember nem érti, hogy jutott eszükbe az első telepeseknek, hogy ide felmásszanak. Ez igazán az a város, ahol, ha az ember megcsúszik, kiesik a városból.

Már a felfelé vezető út is nagyon romantikus. A romagnai síkságról messziről látni a különös, köztársasági hegyet, hármas tarajával, az élére épített három toronnyal. A kis villamosvasút úgy megy fel a hegyre, mint a városligeti barlangvasút, keresztül-kasul lyuggatva-öltve a hegyet, egyszer az egyik oldalon bukkan ki, másszor a másikon, mindig magasabban; és egyre tisztábban látható a kis csodaváros és tetején a három torony.

Végre az ember felér, de akkor még távolról sincs fent. A kis vonat kiönti a kirándulókat, akik lelkesen és versenyezve másznak felfelé. Átmennek a városkapun, és megindulnak a városka meredek utcáin. Elérnek a miniatűr piazzára, ahol a miniatűr városháza áll, éppolyan régi és gyönyörű, mint a nagyobb városok Palazzo Communalei. Mindenfelé kis vendéglők kínálják a kilátást, a zenét és a moscato-bort, San Marino specialitását. Némelyek már itt leülnek, és gyönyörködnek a köztársaság hadseregében, amelynek a fele legalábbis itt sétál a városháza előtt. Mások berohannak a postahivatalba, és San Marinó-i bélyeggel ellátott levelezőlapokat ontanak a lefelé menő vasút indulásáig.

De a lelkes többség nekivág a tornyokhoz vezető sziklaútnak. Az út keskeny hegyélen vezet keresztül, jobbra és balra mélységek fölött. A tornyok szabályos középkori, bár nagyon restaurált vártornyok, fantasztikusan uralkodnak a táj fölött, mint a régi zsarnok törzsfőnökök, mindegyikük egy Malatesta, egy Scaliger, egy Rovere. De a sastoll jelvény a tornyok tetején, San Marino jelvénye, madárrá szelídíti a tornyokat. A kirándulók boldogan nyüzsögnek a korlát nélküli szabad lépcsőkön fel és alá, és talán, amint a bokszmeccsen a hozzá nem értő annak örül, hogy nem ő az, akit ütnek, ők is annak örülnek, maguk-tudatlan, hogy nem „akkor" kellett élniük.

Így érkeztünk el egy kis kapuhoz, amire az volt írva: ÚT A HARMADIK TORONYHOZ. Idáig érve, a kirándulók lelkesedése elfogyott, kiizzadtak és visszafordultak, a kilátás és a moscato felé. Én továbbmentem, boldogan, megkönnyebbülve, egyedül. A harmadik torony az enyém volt.

A harmadik torony külön áll, a hegy egyik sarkán, mindkét oldalon meredek, megközelíthetetlen sziklán, a város nem ér idáig, és az ember, amíg a gerincen végigmegy, szédül a magasban. Itt, a szabad ormon, erős, hűvös szél fúj, még ebben a hőségben is; úgy képzelem, itt mindig szél lehet.

Leülök a tornyom lábához, és nézem a kilátást, az én kilátásomat. Eddig osztoznom kellett a többi kirándulóval, csacsogón együtt lelkesednem, most itt megtörténik a lelki birtokbavétel, az egész országrész az enyém. Az egyik oldalon a lankás, városos, gazdag és alkonyodó Romagna, a tengerig, a másik oldalon az ősi, briganti járta Etruszk Appenninek, és mögöttük húsvéti birodalmamat sejtem, Urbinót, Arezzót, Gubbiót, az egész Umbriát. Ezek a hegyek nagy hegyek, amilyen nagyot csak kívánhat az ember. Azokat a hegyeket, amelyek még magasabbak, nem szeretem. Nem szeretem az Alpokat. Féktelenek, titániak. Nem emberi hegyek. A hegy ne legyen nagyobb, mint ezek. Az Appenninek emberszabású hegyek, aminthogy az egész olasz táj emberszabású, azért szebb a föld minden más tájánál.

Ülök az olasz táj fölött, az alkonyatban a kékek és az ég alján a vörösek élesebbek, zengőbbek, távolosabbak lesznek, belém száll az olasz táj kimondhatatlan édességű serenitasa, és mostani utamban először boldog vagyok. Boldog a szó antik értelmében, amely szerint a gyermek nem lehet boldog: teljes. Semmi sem hiányzik. A Harmadik Torony az enyém. Olaszország az enyém, nem Mussolinié. Én magam az enyém vagyok. És önmagamnak elégséges egyedül vagyok.

Ott, a Harmadik Torony alján megértettem mindent: nyugtalanságomat a vonatokon, a szállodákban, a vendéglőkben, a kirándulók közt, egész úton mindenütt, ahol mint magányosnak a kollektivitással, az olasz kollektivitással kellett érintkeznem. A magányomat fél-

tettem tőlük és az európai jövőtől, amit a számomra szimbolizáltak. A magányos boldogságomat féltettem az ő csordai boldogságuktól, mert ők az erősebbek.

Ezt a boldogságot, amit itt érzek, a Harmadik Torony alján, senkinek átadni nem tudom. Éppúgy, aminthogy senkinek és semminek, semmi államnak és semmi eszmének nem adhatom oda önmagam.

Ferrara

Az ember lassankint megszokja. Ha még egy-két hétig utazom, természetesnek fogom találni. Az ember este megérkezik egy városba. Megkeresi a piazzát, egy pillantást vet a sárkánytaréjos, nagy tornyú palazzóra, és megkeresi azt a bizonyos, neki megfelelő, mindenütt egyforma albergót. Megvacsorázik, egy kis bort iszik, és másnap megnézi a várost. Mindenütt van egy dóm, egy ferde torony és valami specialitás. Ferrarában például az Esték várkastélya, hatalmas, ódon, zordon vár, vízzel töltött sáncárokkal körülvéve, a város közepén. Ez a sáncárok akkor este nagyon imponált nekem, bár mindjárt kissé gyanús volt. Sajnos, félelmem valóra vált.

A szállodában, mikor fel akartam húzni a függönyt, és ki akartam nyitni az ablakot, a szobalány nem hagyta. Figyelmeztetett, hogy nagyon sok a zanzara, a szúnyog. Úgy is volt. A vízzel töltött sáncárokra nemhiába gyanakodtam. Az ilyen szép, középkori intézmények nincsenek minden hátrány nélkül. Egész éjjel nem hunytam le a szemem. Az Estékre azóta csak bizonyos rosszallással tudok gondolni – pedig hát ha a Scalák és Polenták Dantét vendégelték, ők viszont Ariostót és Tassót. Igaz, hogy Tasso belé is őrült ebbe a vendégszeretetbe.

Pedig Baedeker is figyelmeztetett a veszedelemre, már Ravennával kapcsolatban megjegyezte: Im Sommer viele Stechmücken. Miért annyival komikusabb a német szó, mint a megfelelő magyar vagy olasz? Miért olyan lehetetlen állat a Stechmücke, mint a nünüke és a rézsüke?

A stechmückékkel úgy voltam, mint a meleggel. Annyit hallottam

róluk, hogy nem hittem el, és mikor Veronában először keltem fel dagadt fejjel, meg voltam sértődve. Azóta hűséges társaim éjszakánkint. Néha vadászom rájuk, de mindhiába. Sokkal fürgébbek, mint a mi margitszigeti szúnyogjaink.

Trieszt, avagy a fáradtság

Trieszt nagyon szép város, abból a negyedmilliós, ideális fajtából. Megnézek még egy katedrálist, még egy castellót, még egy tengert.

A Corso Vittorio Emanuelen, a város egyik főutcáján, egy kirakatot látok, tele zománcozott éjjeliedényekkel. Alattuk harsány felírás hirdeti: „A nemzeti zománc immár felveszi a versenyt minden vetélytársával!" Hát ez igen. Mégiscsak, ezek az olaszok... Ezekkel nem lehet ám packázni. Bárkivel felveszik a versenyt, és ha akarják, hát megmutatják. És akármit tesznek, nemzetük nagyobb dicsőségét szolgálják vele.

Trieszt valahogy már otthoni város, bölcsője az volt, ami az enyém, az összmonarchia. Utcái széles, nagy, osztrák–magyar utcák. Egyes épületek szimmetriájában itt is feltűnik olykor Ferenc József pofaszakálla. A sör hideg és kitűnő, mint otthon. Nem tudok betelni vele, a sok bor és narancslé után. A nők szőkék és szépek. Apropó... egész jó lesz már hazamenni.

Igen, ideje van már. Fáradt vagyok. És talán nem is szeretem annyira Olaszországot. Aminthogy nem szeretek „annyira" senkit és semmit. Már magamat sem tudom annyira szeretni, oly gyengéden és figyelmesen, mint mikor még fiatalabb voltam.

Fáradt vagyok. Egész jó lesz már hazamenni. A pánik elmúlt, megnyugodtam, és erőt merítettem titkos tartalékból. Majd csak lesz valahogy, bátorság. Csak a magányodat ne add fel, semmiért, semmi körülmények között. És akkor voltaképpen nem vehetnek el semmit. Hogy is mondja Milton Sátánja, az Alvilág égő sivatagjában? „What matter where, if I be still the same." Akármi is lesz Európában, bízzál a magáncsillagaidban. Mindig akad a számodra valahol egy Harmadik Torony. És az elég.

KÖNYVEK ÉS IFJÚSÁG ELÉGIÁJA

Kedves Barátom,

ne haragudj, hogy ifjúkoromból maradt szokásomhoz híven Hozzád fordulok ügyes-bajos dolgaimmal, és Tőled várok feleletet egy kérdésre, amely az utóbbi hónapokban egyre jobban zavar és nyugtalanít. Ne ijedj meg, természetesen irodalomról van szó, miről is lehetne szó egyébről. Hozzád fordulok, mert Te, a nagy, idegen városban, a dolgok közepén, talán világosabban látod a helyzetet, mint én itt, tízéves nyugat-európai emlékeim között, elporosodva, kissé már molyette intellektussal, csendesen és riadtan. Nem tudom, nem mérhetetlenül elavult már az is, hogy leülök irodalmi levelet írni irodalmi kérdésben, és hogy ez a kérdés még mindig, hogy úgy mondjam, biológiai fontosságú a számomra – egzisztenciális, mondtam volna öt évvel ezelőtt, de ma már ez is teljesen molyette kifejezés – és éppen erről van szó. De ne érts félre, nem azt a banális kérdést akarom felvetni, hogy vajon nem múlta-e idejét az irodalmi attitűd egészben véve, az irodalom mint életforma. Ha valamiben biztos vagyok, ha maradt még valami, amire azt a komoly szót használhatom, hogy „szent hitem", akkor az az irodalom elkerülhetetlen, emberileg örök voltában való hit. Hiszem, hogy a legtávolabbi időkben is, az újzélandi utazón túl, aki oly sokatmondóan mereng a londoni Szent Pál-székesegyház romjain, a technikai utópiák gumiból és villamosságból készült boldogságán és a biológiai antiutópiák tojásból és palackból kitöltött boldogtalanságán messze túl, az utolsó emberig, aki valami irodalmi formulában fogja elzokogni magányát az egyre érthetetlenebb csillagok alatt, mindig élni fog az a valami az emberben, amit, *pars pro toto*, úgy nevezünk, hogy Irodalom.

Nem erről van szó, de természetesen nem tudom, vagy őszintéb-

ben, nem is akarom néhány világos mondatban leszögezni, hogy miről is van szó; még mindig azt hiszem – ez is nemzedékünk makacs bűne –, hogy a dolgok nem olyan egyszerűek, és ha világosan elmondanám, már el is hazudnám a problémának ha nem is a lényegét, de azt a járulékos elemet, azt a kísérő felhangot, atmoszferikus velejárót, je ne sais quoi-t, ami a lényegnél sokkal lényegesebb. Azért légy kissé türelmes, és engedd meg, hogy genetikus rendben mondjak el mindent, kissé önéletrajzírói modorban – előre is megnyugtathatlak, hogy gyermekkori teaivásról ezúttal nem lesz szó, és anyámról sem akarok megdöbbentő adatokat revelálni.

Úgy kezdődött... vagyis sehogy sem kezdődött, mert mindig írtam és olvastam, úgyszólván világrajövésem pillanatától kezdve (olyan szemüveges csecsemő voltam, tudod), tehát hogy pontosan hol kezdődött, nehéz megmondani. Mégis világosan visszaemlékezem a beavatás egy nagy pillanatára; azzal kezdem. A világháború utolsó esztendejében tizenhét éves voltam. Máriabesnyőn töltöttem a nyarat. Egy szép nap arra eszméltem, hogy sikerült egy verset írnom, amely – úgy találtam – meglehetősen utánozza Babits Mihály fiatalkori verseinek hangját és ritmusát. Tisztában voltam vele, hogy a vers nem jó, és hogy én még nem vagyok költő. Mégis ekszatikus boldogság fogott el, máig is úgy érzem, szellem szerint Besnyőn és aznap születtem meg, mint ahogy Blake aznap született, amikor Swedenborg írásaival megismerkedett. Akkor már egy álló esztendeje küszködtem, vergődtem és szégyenkeztem korábban érett kortársaim előtt, mert ők már megértették, amit én még nem, a „modern" nyugatos költészetet. Most egyszerre feltárult előttem a titok, megértettem a legmagasabb irodalmi megértéssel, *aktív befogadással.*

Az a pillanat, amikor megnyílt előttem a modern költészet birodalma, oly gyönyörű volt, hogy csak idézni tudok a meghatottságtól, amikor rágondolok, de tiszteletem jeléül a legnagyobbat idézem, Keatset, aki mikor először olvasta Homéroszt, Cortez katonáihoz hasonlította magát, amint először látták meg a Csendes-óceánt:

... and all his men
Look'd at each other with a wild surmise –
Silent, upon a peak in Darien

Csendes-óceán nyílt meg előttem, Déltenger bűvös szigetekkel, Ady és Babits költészete, Móricz, Szomory, az egész *Nyugat*, azután a külföldi rokon költők, Hofmannsthal és Rilke, Thomas Mann, majd mikor kezdtem angolul és franciául tudni valamit, Swinburne és Wilde, Baudelaire és Verlaine. Elsősorban a költők, a versek. Fiatal voltam; de azóta is a verset tartom az irodalom és általában az emberi világ legmagasabb szintjének. Az idegen költőket akkor még csak nagyon töredékesen értettem, de ez csak növelte varázsukat. Az ifjúság után így kellene visszasóhajtanom: „Ó, ha még egyszer úgy olvashatnék Baudelaire-t, mint tizennyolc éves koromban!" Az első szerelemnél is többet jelentett. A félig, negyedig értett versbe belesejtettem a modern életérzés minden titkát, az ilyen sorok voltak a kincses szigetek ifjúságom déltengerén:

Son lit fleurdelisé se transforme en tombeau ...

Ma már nem mond nekem semmit, illetve csak annyit, amennyit értelme és zeneisége mond, de akkor valahogy minden édes rejtelem benne volt, elérhetetlen bűnös szerelmek, császári gőgök, történelmi víziók, ritka, értékes idegbajok és perverzitások, utolérhetetlen eleganciák, távoli Párizsok és Londonok, a jövendő.

Mert ezt is jelentette. A modern irodalom saját történelmemben egy volt a lázadással, amelyen minden szellemi embernek keresztül kell mennie, a felnőttek ellen, a meglevő dolgok ellen való tiltakozással, az egyéniség életigényével. A lázadás morális, illetve amorális lázadás volt, kőtáblák összezúzása, egy új etosz keresése. Bevallom, kissé pirulva, ebben az időben legtöbbet Mereskovszkij akkor oly divatos *Leonardo da Vinci*-jéből és Wilde írásaiból okultam: a renaissance elképzelése (már a „renaissance" szó is mily magával ragadó volt!), a szépség és az ókor kultusza körül alakult ki bennem az új törvény, a szépségért való élet. A szépségért élni akkor annyit

jelentett, mint szembehelyezkedni minden mással, minden keresztényi és polgári értékrendszerrel. A modernség éppen ez volt a szemében: a dekadencia, a sátános velleitások, a *Jenseits von Gut und Böse* és a dandys fölény. Dorian Gray, ha emlékszel még rá, szegényre.

Úgy éreztem, egy nagy világáramlat sodrában úszom: minden szellemi jelenség, amellyel akkoriban találkoztam, az egyéniség szabadságjogait hirdette: Babits Mihály költészete, Nietzsche filozófiája, az impresszionista festészet „meglátásai", minden – és én is azok közé tartoztam, akikkel előremozog a világ, míg a renyhe nyárspolgári tömeg elmarad. Feltétlenül hittem még a fejlődésben, és úgy éreztem, hogy első hulláma visz magával. Hogy világháború van, oly kevéssé vettem észre, mint egy mániákus humanista azt, és úgy éreztem, hogy első hulláma visz magával. Hogy világháború van, oly kevéssé vettem észre, mint egy mániákus humanista azt, hogy a landsknechtek felégették a várost, mialatt ő eksztatikus éjszakákon rájött, hogyan kell cicerói latinsággal írni.

Csak akkor ébredtem fel, mikor már a házat is kiszedték alólam. Amit modernnek éreztem, a *fin-de siècle* világhangulat, éppen akkor omlott össze, amikor én átéltem. A világháború végén az igazán modern emberek már megmosolyogták az ártalmatlan esztétikai világszemléletet, a fogatlan l'art pour l'art-t, a dandyzmustól undorodtak, a szubjektív filozófiát kezdte a fenomenológus iskola objektív idealizmusa eltemetni, az individualista hóbortokat a kollektivista hóbortok, a dekadens finomkodásokat az aktivista izommutogatás.

Mindezt lassanként én is beláttam. Ma már tudom, hogy ami akkor véget ért, csakugyan nagy és nevezetes stílusegység volt. Nietzsche és Rilke, Ady és Van Gogh, Rodin és Reinhardt csodálatos kora, a XIX. század emberének színjátszó, káprázatos alkonyata. Tudom, hogy amit én modernnek éltem át, csak igen kicsi része volt a kor szellemi színképének – de 1920-ban, 21-ben ezt a keveset is szégyelltem, már ahogy az ember fiatalkorában szégyellni szokta kinőtt rajongásait. Abbahagytam művészettörténeti stúdiumaimat is (azután vagy tizenöt évig rá se néztem festményekre), abbahagytam a klasszika filológiát az egyetemen.

A világháborút közvetlenül követő években én is úgy éreztem, hogy apokaliptikus idők következtek el, minden a feje tetejére állt. Országok omlottak össze, az én drága országaim: hazám új és kísérteties alakot kapott Európa új térképén; a monarchia, amelynek polgárává neveltek, egyik napról a másikra eltűnt, az óriási mammut – oly könnyedén és sajnos, oly meg nem siratva, mintha valami dalárdát oszlattak volna fel; és éppígy eltűnt mintaképünk, a hohenzollerni Németország; és az irodalom leginkább *up-to-date* szárnya arról biztosított, hogy a nagy társadalmi és kultúratermelő osztály is, amelybe tartozom, a burzsoázia, perceken belül ellenszenves történelmi emlékké fog átváltozni. De sokkal fiatalabb voltam, semhogy sejtelmem lehetett volna a veszteség mértékéről, és hogy sok tekintetben egész életemre megnyomorodtam; csak azt éreztem, hogy a romokon bizonnyal új világ fog most felépülni, egy fantasztikus világ, amelyet nem a felnőttek fognak feltérképezni, ahol minden lehetséges lesz, a fiatalok világa, a nyolclábú borjak és éneklő üstökösök diadalmas birodalma jön.

Amit a felnőttek írtak, mind mérhetetlenül elavult a szememben, egy-két rapszodikusan megválasztott kivételtől eltekintve, akiket „előfutároknak" tartottam. Soha annyira exkluzív felfogású nem voltam, mint ezekben az esztendőkben. Istenem, mily szuverén gőggel tudtunk elvetni akkoriban nagyságokat, akiket később könnyes szemmel emlegettünk! A centrális megint a nyelvi fordulat volt. Úgy képzeltük, az új világnak új nyelven kell megszólalnia, anarchikus, üstökös, a nyelv hagyományait összezúzó, az ésszerű és szokványos kapcsolatoknak, de talán még a mondatoknak is hadat üzenő nyelven. Undorral néztünk le minden írást, amely beérte a kézenfekvő, mindennapi, normális kifejezésekkel. Mindenre új expressziót kell találni, mondtuk, az írónak nem szabad értelmi, diskurzív módon átadni mondanivalóját, hanem látomásszerűen felbukkanó képekben kell belevetíteni a felvevő lelkébe, csak a kép, csak a kép, a *hieroglif* az igazi, az új, a művészi.

Írásaim ekkoriban már megjelentek, és büszke voltam rá, hogy Osvát Ernő egyre nagyobb fejcsóválással fogadta új verseimet, és éppen azokat nem közölte, amelyeket én a legjobbaknak tartottam;

mert fiatalos elvakultságomban Osvátot, a világ legnagyobb „megértőjét" is felnőttnek néztem, és idegenkedése volt a legfőbb kritérium, hogy helyes irányban haladok, haladunk. Mert akkor már többen írtunk hieroglif modorban, költők, akik azóta már elhallgattak, és a beérkezettebbek közül a legjobbakat tiszteletre méltó rokonoknak éreztük, Szabó Lőrincet, Sárközit. Kis szekta voltunk, gőgös, egymást imádó szekta, előttünk egy fantasztikus, dacos Helikon. A szektán kívül állókkal nem ereszkedtünk szóba, és ahogy most visszagondolok, azt hiszem, nagyon boldogok lehettünk, mert szektáriusnak lenni a legnagyobb öröm ezen a földön: a szekta a megosztott magány, az elhagyott sziget, ahol mégis laknak, a legtökéletesebb társadalmi álláspont. Abban is biztos vagyok, hogy igazat ír Huxley utolsó könyvében, amikor azt fejtegeti, hogy csak négy-tíz emberből álló autonóm testületek rendszere menthetné meg a világot, ha még meg lehetne menteni. Mélységesen komolyak voltunk, mint minden szektárius; előző éveim esztétizmusa és dandys cinizmusa teljesen elmaradt, férfiasak, patetikusak és átmenetileg nagyon vallásosak voltunk, templomba járó áhítatossággal. Többen közülünk szerzetesek lettek, a legkomolyabbak, legértékesebbek.

Előző korszakomban úgy éreztem, hogy „modern" vagyok, vagyis egykorú a korommal, nem maradtam hátra. Most már úgy éreztem, hogy előtte járok a kornak, talán évtized is kell, amíg a „többiek" utolérnek és megértenek, *avantgarde,* előőrs vagyok. A szektaboldogságot ez még nagyszerűbbé tette: hegytetőn állni ilyen, repülni ilyen lehet, csodálatos gőg szédülete ez.

Természetesen lázasan olvastam mindent, ami a külföldi irodalomban avantgarde számba ment, így elsősorban a német expresszionisták írásait. Sajnos, a legtöbb német expresszionista reménytelenül dilettáns volt, verseiket nem lehetett kétszer elolvasni, és én kikötöttem egyetlen nagy költőjüknél, Georg Traklnál; róla kezdtem írni első tanulmányomat.

Azután egy nyáron véletlenül kezembe került a *Nouvelle Revue française* néhány régebbi, 13-as, 14-es évfolyama. Megdöbbenve fedeztem fel magamnak az írókat, akiket addig névről is csak alig ismertem: Gide-et, Claudelt, Valery Larbaud-t, Suarèst. Ezekben

nem volt semmi programszerűen avantgarde jelleg, mint a németekben, és mégis mindent megvalósítottak, amit én akkoriban kerestem, akartam – és sokkal előbb, mielőtt Közép-Európa rájött. Az expresszionisták vak handabandázása helyett ott volt objektív ábrázolásban Gide *action gratuite*-je; az új verselés, új hasonlat-technika, új asszociációk játéka latin eleganciával tökéletesedett Claudel soraiban, amelyek úgy jöttek egymás után, mint egy tenger napsütötte és csendes hullámai a parti fövenyen. Az életet az életért, tanította André Gide, és a nagy, egész lényünket felkavaró pillanat etikája sokkal előőrsibb volt, mint a *l'art pour l'art* azelőtt.

Sem a német expresszionistákat, sem a nagy franciákat nem értettem meg egészen, részben azért, mert csakugyan nehéz egy idegen nyelv új stílusát megérteni, részben pedig azért, mert a németek programból érthetetlenül írtak. A franciákat pedig, ha meg is értettem, akkor is azt hittem, hogy nem értem őket egészen, mert a belesejtés többet ért nekem a hiánytalan megértésnél. Újra olyan örömeim voltak, mint Baudelaire olvasása közben – de ami akkor még csak ösztönzés volt, most apodiktikus elv lett: nem is tartottam már igazi költészetnek azt, amit mindjárt és egészen meg lehet érteni. Kellett ez a feszültség, amit a félig értés jelentett; ami más embernek a sportív erőfeszítés vagy az automobil távolság-evése, számomra az, ha egy nehéz költőt lassan-lassan megértek.

Ezután mind kevesebbet írtam. Az irodalom megértése mind nagyobb izgalmat jelentett, mint az irodalom „művelése". Inkább olvasó vagyok, mint író, azt hiszem. Ezekben az években találkoztam össze, nagyobbára az egyetemen, nemzedékem hozzám hasonló alkatú tagjaival, avval a – nem nagyon fanatikus – szektával, melyet ma mint „esszéíró nemzedéket" dicsérnek és szidalmaznak.

Ekkor találkoztam az új irodalomtudománnyal. Az irodalomtörténet eddig a természettudományok hatása alatt nagyrészben száraz adatgyűjtésből és kommentálásból állt; ezekben az esztendőkben változott át az új filozófia és költészet ihletése nyomán alkotó tevékenységgé. Ebben az időben terjedtek el nálunk Gundolf és Strich írásai; oly szépen írtak az irodalomról, hogy *amit* írtak, gyakran szebb és többetmondó volt, mint *amiről* írtak. És megint elhozták

nekem a félig értett dolgok bűvöletét: új szavakat, új terminológiát. Akkoriban ezeket a szavakat: klasszicizmus, romantika, *Schicksal, Ehrfurcht, Urerlebnis, Gestalt, Gehalt* stb. valóságoknak éreztem, nem puszta szavaknak, realista voltam a szó középkori értelmében.

Az új terminológia következtében az egész irodalomtörténetet elölről kellett kezdeni. Az új nyelven a régi megállapítások is sokkal mélyebbek, távlatosabbak, nagyobb összefüggéseket feltárók lettek. Megint a nyelv volt a központi élményem, a nyelv, amely ezúttal a dolgokat a *Werden* nyüzsgő világából a *Sein* mozdíthatatlan állócsillag-egébe emelte, és már stílusjellegénél fogva is etikai állásfoglalást jelentett: a fejlődés dinamikája helyett az örök érvények sztatikájának tiszteletét.

Az irodalomtudomány révén megint egy szektába kerültem bele: a magyar szellemtörténészek, Thienemann, Zolnai társaságába. Ez már nemcsak szekta volt, hanem kívülről is elismert, félt és támadott tudományos elit. Így folyt az életem, szektából szektába gazdagodva.

Mondanom sem kell, hogy a legnagyobb rajongással fordultam a költők felé, akik az új nyelv-égboltot felépítették, a régi, szent Hölderlin és főképp Stefan George, ifjúságom legnagyobb szerelme felé; ma már meg is rettenek, ha eszembe jut az intenzitás, amellyel ezt az önmagát szoborba faragó költőt tiszteltem, a szellemi gőg és távolság óriását, a költőt, aki egyenesen az irodalomtudomány számára jött a világra. Stefan Georgét eleinte még kevésbé értettem, mint Baudelaire-t vagy az expresszionistákat. Egy betűt sem értettem belőle. Évekig tartott, amíg beléhatoltam. Ma már tudom, hogy ha az ember kiteszi a vesszőket, amelyeket George elhagyott, és nagy betűvel írja a főneveket, amelyeket George kis betűvel írt, és megbarátkozik egy-két szórendi különcséggel, George versei sokkal érthetőbbek, mint például Ady Endre versei, túlságosan is könnyen érthetőek...

1924-től kezdve ezután megint mindenki Párizsba zarándokolt, mint a háború előtt. Mindenki felfedezte, hogy Párizs egészen más, mint ahogy Ady Endre versei alapján elképzelte, és ezzel a felfedezéssel tarsolyunkban úgy éreztük, mi vagyunk az első igazán nyugateurópai nemzedék Magyarországon.

Sorsszerű természetességgel ismertem meg most azokat az írókat, akik a háború utáni Nyugat-Európában kifejezték azt, ami nekem kellett és új volt: Giraudoux és Paul Morand francia nemzedékét, majd az új angolokat, Aldous Huxleyt, Lytton Stracheyt és körüket. Vándoréveim alatt megint megadatott nekem, hogy úgy érezzem, minden elölről kezdődik az irodalomban és bennem. Georgeiánus korszakomat, visszatekintve, nehézkesnek, patetikusnak és tanárosnak láttam; az ideák megszűntek komoly német állócsillagok lenni, és lejöttek, hogy sípszóra táncoljanak. Megint a nyelv fogott meg: Giraudoux ironikus bőbeszédűsége, Huxley faarcú szellemessége, az angol nőírók közvetlensége, mintha belülről szólalnának meg egyszerre az olvasóban. Ebben a fecsegő, szabad asszociációk kanyargós útjait követő stílusban a távoli, nehéz és problematikus dolgok lélegzet-elállító *désinvolte*-tal szólaltak meg; ez a stílus arra a jeles renaissance-kori táncosra emlékeztetett, akit Castiglione dicsér, mert tánc közben el-elejti köpenyét, hogy mutassa, mennyire nem figyel oda az egészre. A nehéz súlyokat fel lehet emelni akrobata gesztussal is, de elegánsabb úgy tenni, mintha csak egy női zsebkendőt kapnánk fel a földről. Egy kötőszóba is nagyon sok minden elfér, egy hirtelen mondatkanyarnál kilátás nyílhat végtelenek felé, *to see the world in a grain of sand*... az itthoniak közül ekkor szerettem meg annyira Márai Sándor írásait, amelyek oly ügyesen takarják és lebbentik fel mégis a metafizikumot.

Igen, ez az, gondoltam, ezt kell megtanulnom, ez a mi hivatásunk, új nyugatosoké, hogy a magyar szellem méltóságteljes és divatjamúlt keménygallérzatát levegyük, és megtanítsuk szép színes, puha ingben járni. Neo-frivol vagyok, mondtam büszkén és szektáriusan, és titokban frivolitásomat nem vettem kevésbé komolyan, mint a szellemtörténetet.

Most már monoton egy kissé, de megint ki kell jelentenem, hogy az új nyugati írókban is volt valami, amit nem értettem meg egészen, de valószínűleg maguk sem voltak vele teljesen tisztában. A stílus joyce-os újításain túl a csodára gondolok. Mert az új írókat – akár hiszed, akár nem – megszálltott lelkük kielégítetlen szomjúsága tette frivollá, játékossá. Látták, hogy az elődök nagy komoly-

sága nem vezetett semmire, hát megpróbálták másképp. Assisi Szent Ferenc, amikor a börtönből kiengedték, elvből bolondosan viselkedett, és szeretett a feje tetejére állni – és ekkoriban alakult ki benne a születendő Ferenc-rend emberi erőt meghaladóan szigorú első regulája. Most nem akarok erről magyarázni, de kétségkívül előtted is nyilvánvaló, hogy a tótágastól egyenes út vezet az Alvernia hegyére, a stigmákhoz.

Hunyt szemmel bérceken futunk
s mindig csodára vágy szivünk...

Egész ifjúságom azzal telt el, hogy vártam valami nagy-nagy abszurdumot, amitől egyszerre mindenki fellélegzik, valami olyan groteszk lehetetlenséget, hogy annak puszta megjelenése által érvénytelenné lesz minden, ami a fejünkön ül: hogy fel kell nőni, hogy pénzt kell keresni, hogy meg kell halni, hogy meg kell születni... Egyszer gyerekkoromban az Andrássy útról valahogy úgy láttam, hogy egy új hegy nőtt Budán, és boldog voltam, hogy másnap nem kell iskolába menni: valami ilyesmit vártam. Talán most, gondoltam londoni merengő és besörözött magányomban, talán most csakugyan eljött a pillanat. Az emberek meg fogják érteni, hogy a csoda életszükséglet, fontosabb a mindennapi kenyérnél.

A bohóckodó angolok és franciák álma a mítosz volt, az alapvető és klasszikus kifejezésmód, amelyhez képest oly nevetséges minden naturalista piszmogás, megfigyelés, lélek- és társadalomrajz. A napi problémák és évi problémák elhagyásával az örök lelki valóságok felé keresték az utat, azért írtak az angolok hóbortos meséket rókává változó hölgyekről, tanítóba szerelmes csimpánzokról, görögül vitatkozó verebekről, borkereskedőnek öltözött Jóistenről, jól nevelt idősebb boszorkányokról, ezért találtak vissza a franciák a háborúban elesett Alain-Fournier elveszített álomkastélyához, ezért születik az olasz Bontempelli regényében a kisfiú két anyától, ezért ömlik Thomas Mann oeuvre-jének nagy folyama a bibliai mítosz tengerébe.

A kezdet és a vég találkozni szoktak, farkába harapó kígyó a szellem, a végső civilizáció szerelmes az első kultúrába, a veii Apolló

farkasmosolyába, az etruszk halottak halhatatlan jókedvébe, ahogy dőzsölnek nászágynak beillő szarkofágokon. A vitalizmus vége a halál megértése és beleágyazása az életbe. Így jutottam el az utolsó szektához dávidferenci hív hűtlenségemmel. Kerényi Károly volt az utolsó mesterem, és a vallástörténet merész teóriái adták az utolsó *thrill*-eket.

Így volt. Elmondtam az ifjúságomat. Mindez régen volt már, azóta esztendők múltak el, azóta mindenféle történt velem, élet, realitások, de semmi közük ehhez a beszámoláshoz. Ott hagytam el, hogy Kerényi meg az etruszkok. Azóta nem történt semmi. Éppen erről akarok beszélni. Erről a semmiről. Azóta is nagyon sokat olvastam, sok szép verset és könyvet, de...

Nyugaton közben elmúlt a csodaváró frivolitás divatja. (Most már tudom, hogy sajnos, csak divat volt.) Most már újra vastag könyveket írnak burzsoá családok életéről, némelyik Nobel-díjat nyer, némelyik nem. A neo-frivolizmust legyőzte az örök naturalizmus, a neo-unalom. A szellemtörténet megszűnt a weimari Németországgal, és azt hiszem, lassanként megszűnik a vallástörténet is. Az utolsó magyar szekta, a Kerényi-féle Sziget, elúszott. Bár az írók oly szorgalmasan termelnek, mint egy fehérhangya-királynő (moziban láttam egyszer), amely ritmikus mozgással, mintegy járószalagra tojja ki petéinek százait és ezreit, egy egész hadsereget – mégis teljes a szélcsend, nem történik semmi.

Igen, látod, ezt akartam mondani. Ezért a kevésért kellett ekkora prológust kerekítenem. De meg akartam mutatni, hogy mindig csodára vártam, és az irodalom ez ideig mindig gondoskodott is róla, hogy várhassak új csodát. Csak erről volt szó egész életemben. Ha idegen olvassa el ezeket a sorokat, nyilván azt gondolja, felületes és sznobisztikus széplélek vagyok, beugrottam mindig minden irodalmi divatnak, irodalmi jampec vagyok, aki belébetegszik, ha tavalyi regénnyel kell kimennie az utcára. De te tudod, hogy azért változtam híven-hűtlenül minden szellemi változással, mert mindig az igazit és véglegeset keresem, egyre megújuló, naiv hittel. Valamit vártam az irodalomtól, az üdvösségemet, mondjuk, mert ugyebár mindenki a saját fazonja szerint üdvözül, és nekem az irodalomban

kellett volna üdvözülnöm. Nem üdvözültem: de boldog purgatóriumban töltöttem egész ifjúságom, mert mindig úgy éreztem, hogy már csak néhány perc, és meg fogom érteni, amit nem értek, és akkor Beatrice leveti fátyolát, és feltárul előttem az Örök Jeruzsálem. Nem üdvözültem, de így jobb volt. Így voltam fiatal. Fiatalnak lenni annyit jelent, mint várni valamire.

Most pedig aggodalommal, remegve nézek szét a mi nyelvünk és a nagy nyelvek mezején valami után, ami új és távoli, és amit nem értek. És hiába; mindent megértek, amit olvasok. A szürrealistákat is megértem, de hol vannak már a szürrealisták? Van egy-két angol-amerikai költő, akit nem értek: T. S. Eliot, Ezra Pound, de az az érzésem, hogy nem is érdemes megérteni őket, különben is öreg bácsik már, nem valami új szekta fullajtárjai. Szekták egyáltalán nincsenek már. Duhamel is megállapítja új könyvében, hogy vége annak az időnek, amikor hathavonként új avantgarde folyóirat keletkezett. *A harmincas években egész Európában megszűnt az avantgarde irodalom.* Mondd, hogy történt ez, miért?

Nézd meg a stílusunkat. Valamikor, Maurrasszal, Lasserre-rel a kofferünkben, véres reakcióban a romantika ellen, azt kívántuk, hogy klasszicizálódjék a magyar irodalom. Úgy látszik, ez a vágyunk teljesedett. A magyar prózastílus mintegy végérvényes formát öltött. Mi úgy írunk, ahogy a *Nyugat*-nemzedék legjobbjaitól megtanultuk, az utánunk következők támadnak is minket ezért, de ők is ugyanígy írnak. Valamikor írás közben új expressziókon törtem a fejem: ma azon gondolkozom: „hogy is mondják?" Már a nyelvhelyességen sem mulatok, és óvatosan nézegetem a *Pesti Hírlap Nyelvőré*-t. Ma, aki tud írni, mind egyformán ír, és valahogy így van külföldön is. Ez nagyon szép, az egyénieskedő hóbortok véget értek, a túlzó stílromantika lealkonyodott..., de az Újnak mégis új stílussal kellene kezdődnie, minden nagy történelmi fordulat új szavakkal és szórenddel indult útnak, és ennek nyoma sincs sehol.

Külföldön is érzik, hogy valami nagy baj van az irodalommal. A probléma mélységes banalitását mi sem bizonyítja jobban, mint az, hogy már a Népszövetség is foglalkozott szegény irodalommal, oly hathatósan, mint ahogy az üldözött kisebbségek ügyével szokott

foglalkozni. Olvasom, most adták ki a Művészeti És Irodalmi Permanens Bizottság 1937. július 20–27-én Párizsban tartott konferenciájának jegyzőkönyvét. Paul Valéry volt természetesen az elnök, hozzászóltak többek közt Duhamel, Hazard, Madariaga, Jules Romains, szóval akik ilyenkor hozzá szoktak szólni; írásbelileg vett részt Werfel és Charles Morgan. (Nem tudom, magyarok ilyenkor miért nem szoktak részt venni?) Szó volt többek közt az író megváltozott helyzetéről, a közlés egyéb módjainak veszedelmes konkurrenciájáról, a mennyiségnek a minőség rovására történő előnyomulásáról, a gazdasági sorompók okozta károkról és a szabadság szükségességéről; utóbbi kérdésben parázs vita fejlődött ki a franciák és az olaszok közt.

Mindezek a hozzászólások, úgy látom, a közönség növekvő közönyében látják az irodalom veszedelmét. Duhamel panaszolja ugyan új könyvében, hogy az írók is elüzletiesedtek, Herbert Read *(Poetry and Anarchism)* pedig azt, hogy eladták lelküket a politikának. De ez még mindig a közönség szerepe: a közönségen múlik, hogy az író túlságos buzgalommal szolgálja ki, és a közönséget szolgálja ki az író, ha művészete rovására politizál. Mindez nem érinti a lényeget. Az irodalom, nagyon jól tudom, igen nagy mértékben gazdasági és társadalmi erők függvénye; de végeredményben a szellem mégis autonóm valami, és ha a szellem jelenségei betegek, a betegséget elsősorban magában a szellemben kell keresni. A szellemben van a hiba, a szellem esett valami ormánysági letargiába, nem akar szülni, új, szép szörnyetegeket.

Tévednék? Lehet, hogy már elindult az Új, csak én nem tudok róla? Megtörténhet; hiszen a legtöbb szellemi áramlat öt-hat évvel a megszületése után jutott el hozzám; ez már magyar periferiális helyzetünk átka. De azelőtt nem tartottam ennyire számon a belés külföldi irodalmat, mint most; többnyire késés nélkül mindent elolvasok, ami érdekel. És semmi, semmi. – Különben is, ma már nem is az én dolgom, hogy az újat felfedezzem. Itt vannak a fiatalok, most már rajtuk lenne a sor.

Igen, itt van egy új nemzedék, a leg-„nemzedékebb" életkorban, és egyáltalán nem akar úgy viselkedni, mint egy új nemzedékhez

illik. Nem hisz semmiféle új -izmusban, amire mi öregesen legyinthetnénk, nem rajong senkiért, akiért mi ne rajongtunk volna, nem gyűlöl senkit, akit mi ne gyűlöltünk volna, és ha néha szid is minket, azt sem irodalmi okokból és rossz lelkiismerettel teszi. Pedig ez az új nemzedék rendkívül tehetséges – legalábbis Magyarországon: lírai költői átlagban jobbak, mint az előző nemzedéké, líraibbak, újságírói új műfajokat teremtenek, tudósai félelmetes felkészültségűek. De hol a dac, a szekta, a jelszó, a révület, a „mania"? Hol van valami, amit meg kellene tőlük tanulnom, valami, amit végre nem értek, valami, ami újra a csodavárás sodrába ragadna? Ó, fiatalok, irigyelt fiatalok, miért nem akartok mestereimmé lenni? Miért jó nektek, ami nekem jó, miért nem képesztetek el valami hirtelen bolond ragyogással, nyelvi, vízicsodával, hanggal, ami messziről jön, és soha nem hallatott?

Mondd, hogy lehet ez? Páni félelem fog el, éjszaka szívdobogva ébredek: lehet, hogy a világ tele van új kezdésekkel, csak én nem veszem észre? Lehet, hogy receptivitásom égett ki, elhalt bennem a csodaváró ösztön? Lehet, hogy nincs semmi baj, csak én öregedtem meg?

Nem hihetem. Hiszen úgy érzem, nem bírom így tovább, így, várakozás nélkül, így, mindent megértve, csodátlanul. Kedves barátom, ha nem írsz nekem rövidesen valami nagyszerű avantgarde mozgalomról, új nyugtalanságról, ami erjedni kezd odakint – mit tudom én, megtanulok perzsául, hogy még egyszer élvezhessem a félig értett dolgok egyetlen szépségű igézetét.

Százéves dolgok

Lesefrüchte... az olvasás gyümölcsei; száz év előtt így nevezték. Az emberek hittek abban, hogy a szorgalom gyümölcsöket terem; amint az egykorú metszeteken látható is. A korai szorgalom és takarékosság jutalma, mondja egy angol metszet címe, és látható rajta a boldog apa, felesége és gyermekei körében, meg egy idősebb úriasszony, nyilván anyát vagy talán anyóst is termett a szorgalom, a falakon a szobában a tisztességgel szerzett jómód kétségtelen jelei felhalmozva, sőt zsúfolva, elegáns kutya is van, és még a város is élvezi a szorgalom gyümölcseit, amint az ablakokból nyíló kilátás is mutatja. Ebben az időben az emberek olvasmányaikat is gyümölcsöztették, maguk és embertársaik javára. Semmit sem hagytak kárba veszni; nem dobálták el jegyzeteiket, ha el is veszett szemük elől a cél, amiért összejegyezték őket. Szeretném példájukat követni. Engem is korai szorgalom és takarékosság jellemzett; csak éppen a gyümölcsök mentek ki korunkban a divatból. Házak falán sem találni már gyümölcskoszorúkat; házak falán manapság csak nemes egyszerűséget találni, és ez olyan jellemző. A gyümölcsök ma már csak fogyókúrára szolgálnak.

Pest-Buda

Száz évvel ezelőtt van és május elseje. Ilyenkor az ember a Városmajorba rándul ki, amint húsvéthétfőn a Gellérthegyre és pünkösdhétfőn a Lipótmezőre. Mindezek a helyek természetesen még nagyonnagyon messze vannak a várostól. Évente csak egyszer járnak arra mások, mint bennszülöttek.

A Városmajorban már ugyanazok a fák állnak, szóról szóra ugyanazok a fák, mint később. Alattuk már korán reggel óriási és nagyon vegyes tömeg mozgolódik. Seidenwurm, a suszter, feleségével, felesége csinos húgával, a nyolc gyermekkel, kiket feleségével együtt létrehozott, továbbá a segéddel és két inassal sonkát eszik. Mellette egy kosár mindenféle jóval, egy szalmafonatú demizsonban budai vörös bor, saját termése. Az ország fantasztikusan el van látva élelemmel.

Egy másik városmajori fa alatt a Mayerffy család ül, a nagy patrícius família. Nekik inas bontja ki a kosarat, és helyezi el tartalmát egy gyönyörű kiterített kendőre, finom pástétomokat és nyalánkságokat. Valamivel odébb cseh tüzérek röhögnek csehül, bizonytalan jellegű tabáni nők társaságában, és Brudern báró csodálatos sétapálcával és egy bécsi hölggyel a karján elmegy előttük, mosolyogva. A kis vendéglő előtt Pfisterer András királyi protomedicus sörözik Birkenwasser tanácsnokkal. Két lépéssel odébb óbudai zsidók ülnek a földön, prémes kaftánban, amelyet a nyári nap sem tud levarázsolni róluk; kezük lázas izgalommal magyaráz. Az úton összekarolva sváb lánykák, Rozik és Rézik andalognak szőkén és együgyűen, és mögöttük kardos jurátusok pödrik bajuszukat, és sajnálják, hogy nem tudnak németül. Egy papadon szakállas, komoly rácok ülnek, helytelenítően nézik a nagy nyüzsgést, egy egészen fiatal, görög ruhás lány édességgel kínálja őket, egy fiú pedig a földön ül, és tamburázik nekik. És cigányok, főképp cigányasszonyok és rajkók mindenfelé, hogy az orientalitás teljes legyen.

Ezt a csodálatos tarkaságot talán csak Konstantinápolyban találni. Mennyi nép találkozik itt békességben! Magyarország valamikor Közép- és Kelet-Európa Amerikája volt, a környék minden hajótöröttjének menedéke, csodálatos kolónia, hatalmas és termő anyamellére örömmel és türelemmel ölelt minden idegent. Így épült fel Pest a semmiből nagyvárossá, úgyszólván percek alatt.

*

A patak mentén, a Lipótmezőre vezető úton megyek kifelé, száz év előtt. Fehér keresztjeivel egy dombon fekszik a városi temető, ahol a Mayerffyak és patrícius társaik nyugodtak; fái alatt száz éven át elmélkedtek fiatal költők a mulandóságról, mint például Jékely Zoltán; – de most már kiszedték a sírokat, a Mayerffyakra már csak én emlékszem, és rövidesen én is el fogom felejteni.

A temetőn túl mindenfelé gazdag bortermő dombok terülnek el, az újonnan ültetett szőlőskertekben a budai polgárok nyaralói. A Kalmárffyak nagy villája és Gamel tanácsos úré, a nagy gyümölcsalléval, azután Pauer úré, a városi pénztár főellenőréé, majd Margarich asszonyé, Funk úré, Knotz úré, Hoffer úré, Perger úré, Schmidt úré, Mayerhold úré, és kint a Laszlovszky-major, mert azért magyarok is voltak a világon, már akkor is. De a Zugligetet még Sau-Winkelnek hívták, csak később finomodott Au-Winkellé. A Fácán már megvolt, és akkoriban épült a vendéglő a Szép Juhásznénál; máma az enyészet, az omlás leghátborzongatóbb makáber pompájával néz az eltévedt kirándulóra. Akkor a vendéglő még új volt, de körötte romokban hevert a régi Pálos-klastrom, ahol Nagy Lajos király nagy fénnyel temettette el Remete Szent Pál csontjait, amelyeket Prágából ünnepi menetben hoztak ide. Később kiderült, hogy a ravasz csehek megtartották Remete Szent Pál fejét, hamis koponyát mellékeltek az igazi csontokhoz; no de II. Lajos megszerezte az igazi fejet is a jámbor szerzetesek nagy boldogságára, és azután sietett Mohács alá.

Azután felmegyek a Normafához, és elnézem a magyar tájat. Mozzanatokban szegényebb, mint az olasz, és ezért harmonikusabb talán. Az olasz tájat mintha festők rakták volna részletenként egymás mellé, hogy minél drámaibb vagy andalítóbb, de mindenesetre minél hatásosabb legyen. A magyar tájat úgy öntötte ki valaki a zsákjából egyszerre, egészben. Itt a belső formát kell csodálni, a nagyvonalú kompozíciót.

És itt lent a két város. Köztük a hajóhíd. A kabátos embert szó nélkül átengedik rajta; az inges-gatyást megállítják. Ha dühösen tiltakozik, továbbengedik, mert látják, hogy bocskoros nemes, nem

kell adót fizetnie; ha szomorúan lehajtja a fejét, akkor fizetnie kell, jobbágy.

A Vár olyan, mint egy olasz hegyi város, négy kapujával, és középen a királyi palota, ahol nem lakik király, mint az olasz Castellók, amelyekből már kihaltak a zsarnokok. A Krisztina még major jellegű, a Víziváros földszintes, félpolgári település, a Tabán fecskefészekszerű házai, ahol az elszegényedett rácok kiárusítják lányaikat, lépcsőzetesen kapaszkodnak fel a Gellérthegyre, a hegy tetején csillagvizsgáló áll.

Odaát Pest épp most kezdődik. Ötven éve még sivatag volt, ott, ahol most az Új-Város vagy Lipótváros áll, az Új Piactér körül, nagyszerű palotáival, egyenes utcáival. A Lipótváros és Belváros közt már kezd kiépülni a Duna-part, egy kis sétány is van már a Kemnitzer-háztól a hajóhídig, és itt áll a ház, ahol Széchenyi István lakik és a Kaszinó. Vontatóhajók tömege a Duna mentén; a Görög Templom előtt és azon túl, dél felé örökös keleti vásár áll. Építkezés mindenfelé, a Belvároson túl, az országút mellett most építik a Múzeum oszlopos roppant épületét, a külvárosok szinte érzékelhetően terjednek legyező alakban szerte. Csak a Lipótváros áll meg az Új Épületnél, amelynek irdatlan tömbjét II. József császár felépíttette, és azután meghalt, mielőtt ideje lett volna megmondani, mit akart vele.

*

A városi Szépészeti Bizottság még mindig nincs megelégedve, merész terveket dolgoz ki. Le akarja bontani a régi városfalak maradványait, eltüntetni a latrinákat az Invalidus-palota (ma Központi Városháza) mögül, kitelepíteni a vágóhidakat, szabályozni a halpiacot, kitelepíteni a füvészkertet és a hóhér lakását, eltüntetni a szégyenoszlopot a Halpiacról és a vesztőhelyet a Zöldségpiacról, fákkal ültetni be az Üllői utat, Üllői úti fákkal...

De ezek csak a közelebbi tervek, mondják. Idővel nagyobb dolgokra is sor fog kerülni, feltöltik a Duna partját, csatornázzák a várost, kiépítik a Duna-korzót, a Városligetet, amely egyelőre inkább elv, mint liget, dómot építenek a Lipótvárosban, plébánia-templomot a Ferencvárosban, és ki tudja még, mit.

A *Die Biene* című hetilapban cikk jelenik meg: milyen lesz Pest és Buda száz év múlva. A cikkíró azt álmodja, hogy alszik, és száz év múlva ébred fel a Gellérthegyen, ahol addigra a csillagvizsgáló mellett óriási szálloda épült, mert Magyarországon kifejlődött az idegenforgalom. A Dunának már két hídja lesz, álmodja, a hajóhídon kívül egy állandó pilléres híd is (megjegyzem, ennek a lehetőségét a tudósok sokáig kétségbe vonták, tekintettel a Duna sodrára). Már nemcsak német színház lesz, hanem lesz egy magyar színház is, meg egy tót színház a Józsefvárosban, sőt már egy zsidó és egy rác színház felállításáról is rebesgetnek. A Duna hátán gőzhajók, vitorlások és gondolák fognak nyüzsögni. Két szökőkútja is lesz a városnak. A Margitsziget valóságos parkká fog alakulni. A borkereskedés csodálatosan ki fog fejlődni, ez lesz a város jólétének alapja, már magyar pezsgőt is fognak gyártani. A zsidók magyar nemzeti viseletben fognak járni, és olyanok lesznek, mint a többi ember. Több milliomos lesz itt, mint Amszterdamban. Budának már 80 000, Pestnek már 200 000 lakosa lesz. A meglevő külvárosokhoz újak fognak épülni: a Ferdinánd-, Géza- és Szent István-város.

Istenem, a valóság mennyivel többet adott, mint a költői ábránd, és mindez milyen keveset, milyen iszonyú keveset segít rajtunk!

A JÚLIUSI FORRADALOM

1830. július 28-án lett volna egy éve, hogy Polignac herceg a miniszterelnök. Senki se hitte volna, hogy ilyen sokáig kibírja. Elődei, Villèle, aki tőzsdetippeket adott a royalistáknak, és Martignac, aki a liberálisokkal próbált komázni, rövid idő alatt megbuktak; Polignac nem barátkozott senkivel, ment vakon és mosolyogva a maga útján, úgy élt a népszerűtlenségben, mint hal a vízben. Chateaubriand azt mondta rá, Polignac a néma, akire nyugodtan rábízhatják egy királyság megfojtását. És Chateaubriand royalista volt, mint Polignac.

A király, X. Károly, nemcsak bátyjainál, XVI. és XVIII. Lajosnál volt különb – ilyen királyi királya talán még sosem volt a franciák-

nak. Megérdemelte volna, hogy olyan korban éljen, amikor a franciák még meg tudják becsülni a királyságot. A saját korában tragikus irónia volt alakja. Nem volt meg benne a régi nagy Bourbonok asszonyéhsége és lustasága – az egész nagy felhasznált családi hagyatékból csak a királyi gesztus maradt meg, mintegy téren kívül és anakronisztikusan. Angoulème herceg, a trónörökös és felesége egy árnyalattal már túlságosan is királyiak voltak; olyan királyiak, hogy az ember kételkedett a valószínűségükben.

A franciák Napóleonról álmodtak, és hadi dicsőség után vágyódtak. A király expedíciót indíttatott Algír ellen. Elfoglalták a fellegvárat, megtalálták a dey kincstárát, 48 millió frankkal, az egész hadjárat költségeit fedezte. De a franciák nem örültek, mert az ostromot Bourmont tábornok vezette, aki elárulta volt Napóleont. A királynak szemére hányták, hogy a jezsuitákat pártfogolja, és hogy az ország terhére kárpótolta a visszatért emigránsokat, akik a forradalomban elkobzott birtokaikat szerették volna visszakapni, de nem kapták vissza, és éppolyan elégedetlenek voltak, mint az ellenpárt. Még nagyobb baj volt, hogy a király leszállította a bankkamatlábat.

A legnagyobb baj talán mégis az volt, hogy Szent Lajos utódja jogar helyett bankkamatlábakat volt kénytelen emelgetni és leereszteni. Ha minden francia számára lehozott volna külön egy csillagot az égről, akkor is népszerűtlen lett volna, éppen azért, mert Szent Lajos utódja volt, törvényes, felszentelt király, a franciák pedig a forradalomba voltak szerelmesek, és a napóleoni évek bolond és részeg dicsőségébe, teljesedésbe menő lázálmaiba.

Július 26-án megjelentek a híres ordonnance-ok. A király felfüggesztette a sajtószabadságot, feloszlatta a kamarát, módosította a választójogot. Azt mondták, Polignacnak megjelent a Boldogságos Szűz, és részletekbe menő utasításokat adott. Óriási volt a nyugtalanság. Felkeresték az öreg és bölcs Talleyrand-t, aki már annyi uralkodót és forradalmat szolgált és árult el. Talleyrand csak annyit mondott: eladni. Ti. az értékpapírokat.

A baloldali lapok a királyi rendelet dacára megjelentek; a rendőrség kiszállt a *Le Temps* szerkesztőségébe, de mire odaértek, már mindenki elment ebédelni, az üzem be volt zárva. Hosszas keresés

után találtak egy lakatost, aki kinyitotta; a rendőrség két gépet összetört. Az utcák megteltek nyugtalan tömegekkel, különösen elbocsátott nyomdászokkal, akik már csak unalomból is szították a forradalmi hangulatot. De mikor Marmont tábornok katonái elfoglalták a hidakat és boulevard-okat, a nép hazament vacsorázni.

A meglepetés másnap reggel várta Párizst, az emlékezetes 28-án. Valaki éjszaka felszedte az utcák kövezetét, és elfűrészelte a fákat, és keresztbe fektette az úttesteken. Valaki elfoglalta az Hôtel de Ville-t, és kitűzte a trikolórt. A trikolórt. De azután behúzták, és megint mindent rendbe hoztak.

Marmont katonái 29-én reggel arra ébredtek, hogy három oldalról be vannak zárva a Louvre-ba és a Tuileriákba, az út csak a Champs-Élysées felé van nyitva. A katonák fáradtak és kedvetlenek voltak; iszonyú meleg volt, és a királyi család egy tagja sem jött a bátorításukra; úgy érezték, mindenki cserbenhagyta őket. A Vendôme téren két század állt; ott álltak a melegben, nem kaptak enni, és közben a tömeg, párizsi szokás szerint, nagy barátkozásba kezdett velük. Az lett a vége, hogy a két század levonult a Vendôme térről, hogy felajánlja szolgálatait Gérard tábornoknak, a kiszemelt forradalmi parancsnoknak.

Erre Marmont az egyik svájci századot, amely a Louvre udvarán állt, az üresen maradt Vendôme térre vezényelte. Úgy látszik, a parancs nem volt világos, mert az összes svájci elhagyta őrhelyét az ablakokban, és levonult az udvarra. A felkelők, mikor látták, hogy a svájciak eltűnnek az ablakokból, azt hitték, hogy a katonaság kiürítette a Louvre-t, és benyomultak a palotába. Mint annyi más hősiesség, ez is félreértés következménye volt. Mikor a svájciak az udvarról azt látták, hogy az ablakok megtelnek fegyveres felkelőkkel, pánik fogta el őket, és kiszaladtak a Champs-Élysées irányában. A Tuileriák egy ideig üresen maradtak, *no man's land* gyanánt. Végre a felkelők óvatosan elfoglalták.

A tömeg hozzá sem nyúlt a műkincsekhez. Valaki el akart lopni valamit, azt ott rögtön felakasztották, nem hagyták, hogy kompromittálja a forradalmat. A nép sokkal fegyelmezettebb volt, mint a

katonák. Ezek már nem a nadrágtalanok voltak. Ezek már a jövő forradalmárai.

Közben a liberális képviselők egész nap üléseztek, és nem tudtak megegyezni a királyhoz intézendő felirat megfogalmazásában. Egyszer csak fegyverropogás hallatszott: a képviselők úgy elbújtak, hogy félreeső helyeik homályából alig lehetett őket előszedni, amikor kiderült, hogy a nemzetőrség jött üdvözölni őket. Akkor mégis valami okos jutott eszükbe: kinevezték Lafayette-et parancsnoknak, és hazamentek.

Lafayette, az öreg Lafayette! Mennyi mindent élt meg akkor már! Ott küzdött Washington oldalán, vezényelte a nemzetőrséget a nagy forradalomban, emigrált, és évekig osztrák fogságban ült, és most megint itt volt, nem is ember talán, hanem zászló és szimbóluma annak, hogy vannak dolgok, amiket nem lehet eltemetni! „... Nemsokára nyolcvanéves – írja róla Börne *Párizsi levelei*-ben –, megtapasztalt már minden csalódást, minden árulást, képmutatást, mindenfajta erőszakosságot – és még mindig hisz erényben, igazságban, szabadságban és jogban! Az ilyen ember nagyobb bizonyítéka Isten létezésének, mint az Ó- és Új-Szövetség és a Korán együttvéve."

Mikor a katonák kiszaladtak a Louvre-ból, Talleyrand azt mondta a titkárjának: „Tizenkét óra öt perc. A Bourbonok idősebb ága megszűnt uralkodni." Ő már tudta; tudta, hogy Neuillyben az orléans-i herceg már gyakorolja a népszerű mozdulatokat.

A Saint-Cloud-i udvar még nem tudott semmit. Meglepődtek, mikor Marmont megjelent futó seregével; annál is inkább, mert előző nap Marmont még azzal dicsekedett, hogy a Louvre-ban akár két hónapig is tarthatja magát. Nem is igen akartak velük szóba állni; de mikor a király barátságosan közeledett Marmont felé, az udvarmester elrendelte, hogy adjanak a katonáknak egy pohár limonádét. Azután Angoulème herceg kiment, hogy seregszemlét tartson a hűséges csapatok fölött. Némán, faarccal ment el előttük, mint a végzet. A saját végzete.

A királyt nagy nehezen rávették, hogy az adott körülmények közt nyugodjék bele Polignac bukásába, és nevezze ki Montemart herceget, a cár barátját, miniszterelnöknek. A király habozott. „Ott tar-

tok, ahol szerencsétlen bátyám – mondta. – Őt is az engedmények vitték a vérpadra." Végre beleegyezett, és lefeküdt aludni.

Montemart a fél éjszakát azzal töltötte, hogy várt a királyi meghatalmazó levélre, amelynek alapján megkezdheti a tárgyalást azokkal, akik Párizsban magukhoz ragadták a hatalmat. De a király elaludt, mielőtt aláírta volna, és nem tartották megengedhetőnek, hogy felkeltsék. Éjféltájban érkezett Vitrolles és Argout Párizsból, ők már tárgyaltak a liberális képviselőkkel. Most hármasban megszerkesztették a királyi proklamációt, amelynek értelmében visszavonja az ordonnance-okat, és helyreállítja a nemzetőrséget.

Hosszas alkudozás után az udvari emberek belátták, hogy rendkívüli esetről van szó, és felkeltették a királyt. A király felébredt, meghallgatta a proklamációt, és kijelentette, hogy nem írja alá. Talán tudta, hogy itt már engedmények nem segítenek, és ha segítenek, akkor már nem érdemes segíteni. De X. Károly nagyon öreg ember volt már, fáradt lehetett így, az éjszaka mélyén – végre mégis aláírta.

Montemart elindult, gyalogszerrel. De a katonaság elállt minden utat: Angoulème herceg nem volt híve az alkudozásoknak, és parancsot adott, hogy ne engedjenek keresztül senkit Párizs felé. Montemart óriási kerülővel, itt-ott puskatussal odébb lódítva, holtfáradtan érkezett Párizsba, másnap délelőtt. Ha akkor egyenesen az Hôtel de Ville-be megy, még megmentheti X. Károly trónusát. De Montemart sokkal inkább X. Károly embere volt, semhogy ezt tette volna. A pairek házába ment, ott néhány fejvesztett főrend borongott, az egyiknek átadta az írásokat, és lefeküdt aludni. Mire felébredt, már rég nem volt miniszterelnök.

A képviselők várva várták Montemart-t, akinek jöveteléről értesültek; várták egész éjszaka és egész délelőtt. Közben követek jöttek Lafayette-től. Lafayette eleinte a forradalom nevében ellenezte az orléans-i herceg trónjelölését. Talán arról álmodott, hogy most végre megvalósul az a szavakba nem is foglalható diadalmas utópia, amelyet egész hosszú életen át hiába várt. De azután végignézett Cavaignacon és társain, eszébe jutottak a nadrágtalanok és a terror, és azt mondta: Inkább az orléans-i herceg. Hírek jöttek, hogy a

herceg most már nem zárkózik el mereven az elől, hogy a franciák királya legyen. Ha szépen kérik, engedni fog... Montemart-t, mire felébredt, hallgatva fogadták. Montemart elment, útközben ő is csatlakozott a herceghez, azután újra lefeküdt aludni.

Este a város olyan volt, mint ostrom után. Minden ötven lépésnél barikád. Az utcák sötétek és elhagyottak, alig egy-két ablakban ég lámpa. Néha lovas futárok szaladnak a kongó utcákon át. Gyászmenetek is vonulnak olykor, a fekete zászló mellett viszik a trikolórt. A Palais Royal előtt tábortűz mellett őrködnek az emberek; csendesek és rosszkedvűek, mint egy részegség után. A sötétség leple alatt az orléans-i herceg polgári ruhában, két kísérővel, beoson a Palais Royalba.

A király elutazott Angliába, egy amerikai hajón, amely valaha Bonapartéé volt. Méltóságát mindvégig megőrizte, és a legkisebb faluban is szigorúan ügyelt arra, hogy betartsák az etikettet.

Chateaubriand sok-sok év múlva felkereste Prágában a száműzött királyt, romantikus szívének örök királyát. Chateaubriand már nagyon öreg volt akkor, és a király fantasztikusan öreg; csont és bőr, már nem ember többé, csak egy hang, egy testtartás, egy gesztus; nem ember, csak király. Beszélgettek; a király nem bánt meg semmit, nem retraktált semmit.

Kazinczy Pesten, 1827

Ezek a régi forradalmárok túlságosan sokat és túlságosan keveset akartak. Először gyökeresen és teljesen át akarták alakítani a világot, el akartak törölni minden előjogot és előítéletet, azután beérték finomabb irodalmi nyelvvel, hűséges és pletykás barátokkal, és kicsinyes civakodásokban tékozolták el a nagyszerű és ritka lendületet. Vagy talán ez sem igaz. Elnézem Kazinczy finom, ravasz, borotvált Erasmus-arcát: ez az ember egészen az *ancien régime* embere volt, a szépség játékos formái tartották lekötve, a metszetek, az arányos empire-épületek. Eljátszadozott az egyenlőség eszméjével, mert nagy francia írók írtak ilyesmiről, de nem tudta másképp el-

képzelni az életet, mint egy hatalmas arisztokrácia árnyékában. Nem árulta el a szabadság ügyét, mert nem is volt igazi katonája. Akik a napóleoni idők előtt értek meg, nem is jöttek sosem tisztába a kétfelé osztott valósággal, a carboneriával és a Szentszövetséggel.

Kazinczy pesti útja nagy fontosságú irodalomdiplomáciai aktus volt. Azért jött, hogy személyes találkozás formájában megpecsételje a békét a fiatalokkal, a romantikus nemzedékkel, az *Aurora* munkatársaival. Mert amióta az évkönyv megjelent, a széthúzás egyre nagyobb lett közöttük. Egy új irodalmi klíma volt keletkezőben, amit Kazinczy és társai már nehezen tudtak megérteni. Kazinczy, Kölcsey, Berzsenyi birtokuk magányán, maguknak, a múzsáknak és a magyar csillagoknak írtak. Írói működésüket valami olyan tevékenységnek tekintették, mint a szerzetes az imádkozást. Olvasójuk nem volt, egymásnak küldték el a műveiket, mint mikor a thébaisi pusztaságban Remete Szent Antal felkereste Remete Szent Pált, és kicserélték megfigyeléseiket kedvesebb megkísértéseikre vonatkozóan. Kisfaludy Károly volt az első magyar író, aki ráeszmélt, hogy az irodalom az emberekkel is összefüggésben van. A múzsát a sivatagból bevitte a városba, és igyekezett elegáns szállásról gondoskodni. Ez volt az *Aurora*, a kecses, kottamelléklettel és metszetekkel ellátott évkönyvecske, amelyet jól öltözött dámák nyugodtan tarthattak a kezükben, anélkül hogy ruhájuk stílusával ellenkezésbe került volna – és tartották is, mert az *Aurorá*-nak olvasói is voltak már, nemcsak előfizetői.

Kazinczy kortársai és barátai frivolitásnak érezték a múzsa környezetváltozását. Mikor Kisfaludy Károly néhány tekintélyes ember kéziratát azzal adta vissza, hogy nem érdekli a közönséget, úgy érezték, hogy az irodalom végleg elaljasult. Egy ideig ellen-Aurorákkal kísérleteztek, meg akarták dönteni Kisfaludy hegemóniáját, de a tekintélyt nem tisztelő valóság Kisfaludyt igazolta. Az ellen-Aurorák mind megbuktak, Kazinczy kifáradt, és eljött, hogy békét kössön a legyőzhetetlen ellenféllel: az idővel, amely elhalad, és a fiatalsággal, amelynek végeredményben mindig igaza van.

Megérkezéséről mindjárt értesítette Kisfaludy két fiatal szárnysegédjét, Bajza Józsefet és Schedelt, vagyis Toldy Ferencet. Ezek

fel is keresték az agg mestert Fáy András lakásán. Itt megbeszélték, úgy látszik, a találkozás minden részletét, nehogy bármelyik felet kínos meglepetés érhesse. Másnap Bajza, Schedel és Fenyéry elmentek Kisfaludy Károlyért, hogy díszkísérettel szolgáljanak neki; Helmeczy útközben csatlakozott hozzájuk, Kazinczy Szemere Pálnál várta őket. Kazinczyn és a házigazdán kívül ott volt már Kazinczy kísérete: Bártfay László és felesége, Kiss Károly, az irodalmár katonatiszt, és az aurorások részéről Vörösmarty Mihály, aki hallgatva ült egy sarokban. Hogy ő mit szólt a vezérek ünnepélyes találkozásához, arról, sajnos, nem maradt semmi feljegyzés.

Amint Kisfaludy belépett, Szemere Kazinczy fülébe súgta Kisfaludy nevét, mire Kazinczy felemelkedett, oly gyorsan, amennyire kora engedte, és Kisfaludy felé sietett. Schedel örömtől reszketve fordult hozzá, Kisfaludy felé mutatva: – Ez az! – mire Kazinczy kezét nyújtotta, és azt mondta: – Igen tisztelt férfiú, barátságodat kérem. – A jelenlevők mind meg voltak rendülve; a nevezetes pillanatot rézmetszet is megörökítette az utókor számára; ami olyan volt, mintha ma filmhíradót vennének fel róla.

Az este további programja, úgy látszik, szigorúan az előzetes megbeszélés alapján és zavar nélkül folyt le. Az egész társaság átvonult Bártfayékhoz, mert ez az irodalompártoló kedves házaspár is részesedni akart a pillanat halhatatlanságában. Itt Kazinczy és Kisfaludy félrevonultak és élénken beszélgettek. Úgy látszik, nem a veszélyes irodalmi témákról, hanem a piktúráról, amelynek szeretetében lelkük boldogan találkozott össze; Schedel későbbi feljegyzése szerint a távolabb ülők időnkint ezeket a neveket hallották: Ruysdael, Poussin, Vernet és hasonlókat. Mikor a fiatalok elmentek, Kisfaludy lelkesen így kiáltott fel: „Fiúk, ki vagyok engesztelve iránta, sose tudnék többé reá haragudni. Oly vihart festek neki, hogy no!" A vihart valószínűleg meg is festette, nagyon szeretett vihart, vészt festeni, sok-sok vörös színárnyalattal, kétségbeesett, kapkodó fákkal és felhőkkel.

Istenem, ha viaszlemezre vették volna! Milyen nagyszerű volna hallani ma, a gyötrő nyelvhelyesség korában, hallani a hangjukat, hogyan formálták a szavakat, hogyan dobták a világba, ezek a régiek, ezek az egészen autentikus magyarok!

Kazinczy utolsó éveiben minden vagyonát elvesztette, és nagy adósságok gyötörték. Hosszú éveken át perelte sógorát, Török József grófot, aki jogtalanul beült Kazinczy feleségének jussába. Csakhogy a régi magyar törvény előnyt biztosított azok számára, akik „birtokon belül" voltak, azokkal szemben, akik birtokon kívül maradtak. A per évekig tartott, és mikor Kazinczy hetvenkét éves korában végül mégis megnyerte, a Török gróf által megvesztegetett bíró úgy döntött, hogy Kazinczy és örököstársai csak úgy juthatnak birtokokhoz, ha előbb kifizetik a gróf perköltségeit. A vagyontalan Kazinczy erre nem is gondolhatott.

De amikor Pestre ért, megfeledkezett anyagi gondjairól. Megfeledkezett a tüdőgyulladásról is, amely útközben, közvetlenül Pest előtt megállította, és majdnem életébe került; fiatalos hévvel dobta magát életelemébe, az irodalmi harcba.

Az Akadémia furcsa összetételű társaság volt. Tagjai közt sok volt a mágnás, hogy emeljék a fiatal testület tekintélyét, és sok a katolikus pap. Oly sok, hogy a fiatal Schedel, mikor együtt látta őket, odarohant Széchenyi Istvánhoz és Mednyánszky Alajoshoz, és így kiáltott fel: – De Méltóságos Uraim, hiszen ez kolostor!

De ott voltak az aurorások is. Önérzetüket bizonyára növelte, hogy ily fiatalon már az Akadémia előkelő köreibe kerültek, sőt ott komoly szerepet játszottak. Más társadalmi kitüntetés is érte őket: Bajza volt az egyetlen író, akit Széchenyi felvétetett a kaszinóba, sőt maga vezette be a társaságba. És megnövelte önérzetüket az, hogy válluk mögött állt a kor szelleme.

Erejüket először is a közutálatnak örvendő Döbrentei Gáborral éreztették, egy bizonyos lexikonnal kapcsolatban, amelynek szerkesztését Döbrentei a maga emberei számára monopolizálta, és az aurorásoknak nem adott belőle részesedést. A megtámadott Döbrentei állítólag térden állva kérte magas patrónusát, Dessewffy József grófot, hogy védje meg, amit a gróf meg is tett. Írásában, elég szerencsétlenül, gúnyt űzött Bajza nevéből, mire Bajza, a „melankolikus katona", kirántotta kardját, és megmondta a véleményét, ami mai

nyelvre lefordítva úgy hangzanék, hogy neki a dilettáns nem imponál, még ha gróf is. Dessewffy, aki rossz, de szorgalmas író volt egy hosszú életen át, fájdalmában káromkodott, és a fogát csikorgatta, a kaszinó pedig Bajzának tapsolt, Kazinczy szerint.

Mert óvatosan bár, de Kazinczy is örült. A grófnak sietve írt, hogy felháborító a fiatalok szemtelensége, de a fiataloknak is sietett gratulálni. Hogyne, hiszen kettős örömet szereztek neki: lehetetlenné tették ősi ellenfelét, Döbrenteit, és megbolygatták legjobb barátját, Dessewffyt, aki iránt Kazinczy mélységes bosszúvágyat és féltékenységet hordott magában, ami természetes is annyi évnyi bensőséges irodalmi barátság után, különösen mikor az egyik ember gróf, és a másikat megeszik a hitelezői.

De Kazinczy korán örült. Nem gondolta, hogy a romantikusok a Dessewffyn kipróbált fegyvereket mégis előbb-utóbb ellene kell hogy fordítsák, az igazi ellenfél ellen.

Ebben az időben Pyrker László volt az egri érsek. Bár mint egyszerű cisztercita kezdte, méltóságteljes grandseigneur volt, amint illett egy egri érsekhez, aki még közel volt a XVIII. század és Esterházy Károly nagy példájához; egy egri érsekhez, aki előzőleg már velencei pátriárka volt, és nagy érdemeket szerzett az olaszok megbékéltetése körül. Szerette az irodalmat, Kazinczyt is pártfogolta, anyagilag is.

Pyrker maga is költő volt. Hősköltemények et írt a Goethe előtti német költők, Voss modorában, hexameterekben és görögös kifejezésekkel, olyan költő volt, mint deákosaink, csak németül költött. *Tunisias* címen megénekelte V. Károly tuniszi hadmenetét; az eposzi machineriát merész újításként a halottak szellemei képviselik ebben a költeményben, Habsburgi Rudolf, Mohamed, Attila. Következő eposzában Habsburgi Rudolfot énekelte meg, a halottak közt itt nagy szerepet játszik egy Drahomira nevű cseh királynő. Miután első két eposzában megadta a tiszteletet az uralkodócsaládnak, következő műveiben Isten felé fordult, a *Perlen der heiligen Vorzeit*-ben az Ószövetség, a *Bilder aus dem Leben Jesu*-ban az Újszövetség és a *Legenden der Heiligen*-ben a keresztény egyház nevezetesebb eseményeit szedte hexameterbe.

Művei közül a *Perlen der heiligen Vorzeit* 1821-ben jelent meg. Magyarországon az egri egyházmegye papjain kívül valószínűleg senki sem vett volna róla tudomást, ha Kazinczynak nem támad 1830-ban az az ötlete, hogy lefordítja magyarra. (Utána még ketten lefordították.) „Éjjelem-nappalom a *Gyöngyöké* – írja Szemerének –, sietek vele, hogy novemberben nekem pénzt hozzon, amire nagy szükségem van." Kazinczy ugyanis, az *ancien régime* embere, az írói pénzkeresést csak mecénással kapcsolatban tudja elképzelni. Nagy pénzzavarában lefordította a *Szent Hajdan Gyöngyei* egy részét, azt elküldte bírálatot kérve az érseknek, aki, mint várható volt, fellelkesedett, és felszólította Kazinczyt, fordítsa le az egészet, ő magára vállalja a kiadás költségeit, a példányok után befolyó haszonról lemond Kazinczy javára. Ez volt az a pénz, amit Kazinczy novemberre várt. A fordítást nem vette túlságosan komolyan, ezért nem is fordította versben, hanem egyszerűen prózába tette át a hexametereket. Valószínűleg úgy érezte, hogy egy hosszú és oly áldozatos írói pálya végén ennyi megalkuvást még elnézhet magának, és mások sem fogják a szemére vetni.

A *Gyöngyök* megjelentek, de megjelentek a *Kritikai Lapok* is, az első magyar kritikai orgánum, amely Bajzáék kezében csakhamar félelmes irodalmi fegyverré vált. Mindjárt az első szám G. jelzéssel éles támadást hozott a *Gyöngyök* írója és fordítója ellen. A fordítónak szemére hányták, hogy verset prózában fordított, és szemére hányták, hogy magyarra fordította egy olyan ember művét, aki nem restell magyar főpap létére németül verselni.

A bírálatban több olyan mozzanat volt, amit az *ancien* Kazinczy már nem érthetett meg. Nem értette, hogy a fiatalok nincsenek megtisztelve, nem érzik át annak a sorsdöntő fontosságát, hogy az egri érsek – ha közvetve is –, de belékeveredett a magyar irodalomba. Nem, a fiatalok ezt nem érezték, sőt bizonyos fojtott jakobinizmussal csak annál erősebben támadták, mert főrend volt; nem röstellték kifejezni fájdalmas iszonyodásukat, hogy egy ember, aki a magyar földből oly nagy jövedelmet húz, mint az egri érsek, mégis a német literatúrát műveli, ha nem is gazdagítja. Ez az intranzigencia volt a másik dolog, amit Kazinczy nem értett. Hiszen egész munkás éle-

tét a magyar nyelv ápolásának szentelte, neki igazán lett volna joga érzékenykedni ebben a tekintetben – de hát szabad ekkora lármát csapni azért, hogy valaki németül ír? Hát ezentúl csak magyarul szabad írni Magyarországon? Ez a fanatizmus mélységesen megdöbbentette, a forradalom szele megcsapta egy pillanatra, és fejveszetten írta, németül, a német Rumy Károlynak, hogy szinte szégyelli most már, hogy magyar.

A harmadik és legmegdöbbentőbb dolog a kritikai attitűd volt. Egy kör, amely legalábbis látszat szerint barátjának mondja magát, most nemcsak a háta mögött gúnyolódik és áskálódik, mint ahogy ő, az *ancien régime* embere szokta, hanem nyíltan is kiáll: ez hallatlan barbarizmus, a csiszolt erkölcsök lábbal tiprása. Legalább megmutatták volna a kritikát, mielőtt megjelentették – írja szét az országba levelezőinek. Mert Kazinczy minden fontosabb dolgot legalább három levélben megírt, a levelek szó szerint egyeznek ilyenkor.

Bajza és Schedel mosolyognak. Egy újonnan szervezett nagyfeszültségű irodalmi élet első exponensei ők, tudják jól, hogy komoly kritika nem volna lehetséges, ha baráti alapon kezelnék az irodalmat. Az öreg már kissé szenilis, gondolhatja magában a nagyon fiatal Schedel, aki általában türelmetlen Kazinczyval szemben, már előzőleg leveleiben nagyon megleckéztette, mert a grafomán Kazinczy állandóan javítgat kiadás alatt álló versein, ami a filológus, szövegimádó Schedelt mérhetetlenül kihozza sodrából, és a verseknek sem használ. Bajza és Schedel talán azt is sejtik már, hogy a kritika idővel sokkal többet fog ártani, mint használni, mert sokszor a kicsik, a mellőzöttek, a terméketlenek és a tehetetlenek szabad vadászterülete lesz, ahol kiadhatják majd az alkotók ellen érzett gyűlöletüket. De ők maguk fanatikusak, a kritikában is, és nem ismernek kíméletet.

Csak legalább azt tudnám, ki az a G.? – tűnődik Kazinczy. Első pillanatban Guzmics Izidorra gondol, az egyetlen G. betűvel kezdődő íróra, a derék bencésre, leghűségesebb levelezőjére, aki leveleiben ma már érthetetlen kokettériával Kazinczy „barnahajú kis barátjának" nevezi magát. De Guzmics természetesen nem írhatta. A G. betű ravaszan Schedelt rejtette. Schedelt, a tüzes magyart, aki később, már Toldy-korában, nagyon röstellte fiatalkori hevességét, és

meg is rótta érte Schedelt, nem árulva el a gyengébbek előtt, hogy ő maga volt az.

A szervezők és bírálók eme szapora nyelvű gépfegyverkopogásába azután belemennydörgött a költő, Vörösmarty. Két epigrammát is írt. Pár sor, de természetesen sokkal súlyosabb, mint Kazinczy, Bajza és Schedel egész polémiája és levélváltása. A *Kritikai Lapok* első számában jelent meg az első:

Merre van a te hazád, vendégszózatnak irója?
Kedves-e áldozatod és kik az isteneid?
Bujdosol és nem fogsz, boldogtalan, érni hazába,
Akit imádsz, bálvány, füstbe megy áldozatod.

Azután a *Kritikai Lapok* egy későbbi számában megint visszatér a tárgyra:

Még egyszer, te nekünk nem kellesz, nagynevü író;
Nem vagy az embereké, nem vagy az isteneké.
Embereké nem, mert nincs honnod semmi hazában;
*Isteneké nem: mert két hitü, két szivü vagy.**

Nem tudjuk, a költemények Pyrkerre vonatkoznak-e, amint Gyulai Pál állítja, vagy Kazinczyra, amint Váczy János sejti; de ha Pyrkernek szól, akkor is jutott mennydörgéséből Kazinczynak is. Kazinczy az epigrammát egy szóval sem említi leveleiben. Pedig ő különösen kellett hogy értse, mit rejt az a görögös zengés, micsoda költői nagyságot és micsoda ítélkező fanatizmust. Az aurorások közül Vörösmartyval volt a legkevésbé jóban; fennmaradt leveleik szűkszavúak, hivatalos dolgokra vonatkoznak, és félreérthetetlenül fanyar a hangjuk. Kazinczy nem hagyhatta szó nélkül a szörnyű epigrammát, és amikor válaszolt a romantikusoknak, támadása elsősorban Vörösmarty ellen irányult. Talán érezte, hogy a többi mind csak járulék,

* A második epigrammát Kazinczy már nem érte meg. Néhány nappal a *Kritikai Lapok* II. számának megjelenése előtt halt meg.

szükséges, de eltemeti őket az idő, mint őt is; de Vörösmarty! itt van az ember, aki ő nem lehetett, és egyik kortársa sem, aki avulttá tesz minden előtte élőt, és önmagára vonja a kor minden fényességét.

Mert Kazinczy válaszolt. Amint múltak a hetek, ingerültsége nem csillapodott, inkább növekedett. Ingerelte az aurorások barátiatlanul tárgyilagos, tréfát és alkuvást nem ismerő fanatizmusa, amely mögött az irodalmi jakobinizmus dermesztő levegőjét érezte. „Párisban a júliusi nagy napokról" ír Bajza Kazinczynak, amikor az szelídebb hangra inti. Barátai, Dessewffy, Guzmics buzdítják, uszítgatják, és maga mögött érzi az Akadémiát. Elutazik Pannonhalmára Guzmicshoz, és visszaérkezve, néhány nap alatt megírja válaszát: *Kazinczy útja Pannonhalmára, Esztergomba, Váczra.*

Részletesen, aggodalmas lelkiismeretességgel, mint akinek tanúságot kell tennie nagy dolgok felől, leírja a gőzhajót, amelyen útnak indult. Az utasok úgy összeborultak, mintha óceánátkelésre indultak volna. Különösen az éktelenül magas, árbocokkal támogatott kémény ragadta meg Kazinczy figyelmét. Azután jött Kazinczy és Guzmics találkozása: „s a barna hajú kis barát rohant fehér hajú kis barátját megölelni a grádicson".

És végre a 44. lapon a virágok közt a kígyó. Elmondja, hogyan vacsorázott Esztergomban Rumy Károllyal, és szóba került, hogy a *Kritikai Lapok* egy nagy férfit „szemtelen vadsággal" támadtak meg, mert munkáit „nem a készülgető, hanem a kész nyelven írta". Azután minden átmenet nélkül kijelenti:

„S nem pirulok megvallani, hogy a párduczos Árpád tömjénezőitől végre borzadok, s szégyelek tekintetni társoknak. Én nem tudom, az a becsületes ember mit véthete olly nagyot az Istenek ellen, hogy ezer esztendeig csendesen fekhetvén sírjában, most onnan minden által felrángattatik, aki elhitette magával, hogy hexametert pörölyözni, s valami olyanformát, mint az Éposz, összefirkálni ő is tud."

Az emberek nem látták tisztán, kire gondol. Árpádról csak ketten írtak, Vörösmarty és a derék Pázmándi Horvát Endre, a plébános, aki magára is vette, és csodálkozott, mert hiszen éppen a leírt út alkalmából barátkozott össze Kazinczyval, aki nagy szeretettel is

ír róla néhány lappal odébb. De Vörösmartyt is dicséri néhány lappal odébb, és a leveleiben kijelentette, hogy nem őrá gondolt.

Természetesen Vörösmartyra gondolt.

Ez volt Kazinczy utolsó útja és harca. A rossz utakon nemsokára visszatért hazájába, és okos, kaján és Kazinczy maradt az utolsó pillanatig. Tragikus halálát a Kölcsey-beszéd őrzi a tudatban, „mint századok előtt, a nyugoti tenger partjain egy más hazának fia – Camões...", éhező gyermekei közt. Szörnyű kép, és azt hiszem, romantikus túlzás. Az utolsó pillanatig levelezett, a szegénységet könnyen viselte, olyan volt, mint egy igazi író, mint egy XVIII. századi író, akit csak éppen magyar volta és a nemesi életforma tartott vissza attól, hogy olyan legyen, mint londoni és párizsi udvaronc és nyomorgó kortársai.

IV.

„ÍRÓ, NE ÍRJ!"

AZ IRODALMI ELMÉLET ÚJ NEMZEDÉKE

Azok, akik a háború nagy cezúrája után kezdtek foglalkozni az irodalom elméletével, mestereiktől azt tanulták, és ellenmestereiktől főképp az választja el őket, ami általában elválasztja az újabb nemzedéket a régibbtől. Bizonyos lelki tempóváltozás, amit nehéz megfogalmazni, de nem is szükséges, mert mindenki érzi. Nekik jobb dolguk volt. Jobban ráértek, és kozmoszukban biztosabban ki volt jelölve mindennek a helye. Mi nem tudjuk a dolgokat olyan külön elszigetelve látni. Az irodalom számunkra életjelenség, és vizsgálatába bele akarjuk vinni azt az intenzitást, ami a valóságos élet minden jelenségét megilleti. Egyrészt szélesebb összefüggéseket keresünk, másrészt szenvedélyesebb lelkesedést, amikor a részletekbe merülünk, lelkesedést, ami magára az irodalmi igazságra irányul.

A tempóváltozás számos új módszertani eszme átvételében nyilvánult meg a legerősebben. Szellemtörténet, „hungaristica", szociológiai szemlélet, lélektani elmélyülés stb. mind egy-egy oldalai az érzésnek, hogy az irodalmat nagyobb összefüggésben, az értelmes élet részeként kell szemlélni. A tárgyban: megerősödött az érdeklődés azok iránt a korok iránt, melyek a magyar nyelvi alkotás szempontjából talán kevésbé voltak kiemelkedők, de amikor a magyarság, mint Európa szerves része, a nagy összefüggésben szerepelt: magyar humanizmus, XVIII. század stb. Formailag egybeköti a nemzedéket az a felismerés, hogy a tudomány, az irodalomszemlélet nemcsak a filológiai értekezés komoly köntösében jelent meg: a monográfiától az esszén át a napilap könyvkritikáig terjedő vonalon – ha értő ember művéről van szó – csak kvantitatív különbségek vannak, a lényeg ugyanaz.

Az új nemzedék egymás ismerésében és egymás hallgatag támo-

gatásával nőtt fel. Ismertük egymás munkáját, és ösztönzéseinket is legtöbbször egymástól merítettük. Szinte szerves és magától értetődő fejlődés volt, hogy 1933 tavaszán az irodalomnak fiatalabb elméleti munkásai – szám szerint mintegy ötvenen – baráti körbe tömörültek. Ez a társaság még az alakulás stádiumában van. Idővel ebből a magból fog kinőni az Irodalomtudományi Társaság, mely időnként a nyilvánossággal is ismertetni fogja működését.

A körnek a tagjai részben filológus tanárok, részben pedig elméleti irodalommal is foglalkozó írók és újságírók. Ezzel is hangsúlyozni kívánjuk, hogy a szaktudományt közelebb akarjuk hozni az eleven irodalmi élethez, és viszont az irodalmi gyakorlatban nem irtózunk az elmélet fegyelmétől; – amint mondtuk, csak kvantitatív különbségeket ismerünk el.

A kör havonként tartja tagjainak baráti összejövetelét. Minden összejövetelen egy-két tanulmány kerül bemutatásra, melynek tárgyát azután megvitatják.

A körnek mint körnek nincsenek nagy pretenciói. Természetes, hogy ha egyes tagjai előbbre viszik majd a magyar irodalomtudományt, az az egyesek érdeme lesz, és a körnek csak annyiban lesz benne szerepe, hogy bajtársi örömmel fogja kísérni. A szellemtudományokban a kollektív munkának kis szerep jut. A kör nem is akar többet, mint emberi kapcsolatot teremteni azok közt, akiknek munkája a humánumnak ugyanarra a megnyilatkozási formájára irányul.

POHÁRKÖSZÖNTŐ

Körülbelül egy éve, hogy először jöttünk össze avval a szándékkal, hogy a fiatal irodalomtörténészeket és kritikusokat egy baráti táborba tömörítsük. Akik akkor egybegyűltek, a tervet kedvvel fogadták, és véghezvitelét szükségesnek és örvendetesnek tartották. Most, egy év múlva, örömmel állapíthatjuk meg, hogy a kezdeti érdeklődés nem csökkent, végigkísérte egy évi működésünket, és nincs okunk kételkedni benne, hogy a jövőben is kísérni fogja.

Az első munkaesztendőnek ily mód a végére érve, legyen szabad az igen tisztelt tagtársak előtt végigtekintenem lefolytatott programunkon. Tervünk legfontosabb mozzanata az volt, hogy minden hónapban egyszer összegyűljünk, meghallgassuk egyik tagtársunk felolvasását és előadását, és annak anyagát vita és megbeszélés formájában közelebb hozzuk magunkhoz. Az előadások tárgykörét jónak látszott olyképpen megválasztani, hogy azok részben mindnyájunkat érdeklő általános irodalomtudományi problémákat érintsenek, részint pedig informatív jellegűek legyenek, az irodalomtudománynak és a rokon tudományoknak határterületeivel foglalkozzanak, vagy kevésbé ismert irodalmi jelenségekre hívják fel a figyelmet. Kívánatosnak látszott továbbá, hogy az itt, szűk baráti körben elhangzó felolvasások nyomtatásban a közönség számára is megközelíthetőek legyenek. Ez utóbbi cél elérésére természetesen a leghatásosabb az lett volna, ha folyóirat áll a rendelkezésünkre. Minthogy azonban ez a folyóirat, társulatunk szerzetesi szegénységére való tekintettel, még csak embrionális állapotban sincsen meg, egyelőre arra igyekeztünk, hogy az előadások a már meglevő folyóiratokban lássanak napvilágot. Rendkívül örvendetes jelenség, és

bizonyos fokig az elhangzott előadások nívójára is jellemző, hogy az előadások nagy része csakugyan meg is jelent.

Műsorunkat szeptember havában Halász Gábor felolvasása nyitotta meg, az irodalomtudomány némely módszertani kérdéséről és az irodalmi portré fontosságáról. Ez a felolvasás a *Nyugat*-ban jelent meg. Októberben Mátrai László tartott előadást, Mit tanulhat az irodalomtudomány az újabb német filozófiától címen. Dolgozatát a *Minerva* folyóirat közölte. November havában Barta János és Komlós Aladár előadásai alapján vitaülést rendeztünk a középiskolai irodalomoktatás problémájáról. Decemberben Bartha Dénes és Honti János olvastak fel a népköltészetről. Bartha Dénes tanulmánya megjelent azóta a *Budapesti Szemlé*-ben. Januárban Kardos Tibor és [Trencsényi] Waldapfel Imre a magyar humanizmusról értekeztek. Kardos Tibor felolvasása antológiájának bevezetéseképpen fog megjelenni, Waldapfel Imréé pedig a *Válasz* folyóiratban. Február havában Belohorszky Ferenc ismertette Bessenyeiről szóló, készülő nagy monográfiáját. Márciusban Németh László tartott felolvasást Bethlen Miklósról, valamint a magyar irodalomtörténetírás újabb jelenségeiről. Mindkét esszé a *Tanú*-ban jelent meg. Áprilisban [Kolozsvári] Grandpierre Emil az olasz regényirodalom legújabb irányait ismertette meg velünk, májusban pedig Dénes Tibor olvasott fel Katholikum és irodalom címen.

Ez volt társaságunknak, hogy úgy mondjuk, kollektív története az elmúlt esztendőben. De az irodalomtudomány tulajdonképpen nem tartozik azok közé a tudományok közé, amelyek kollektíve művelhetők. A kollektivitás szerepe itt nem több (tegyük hozzá: nem is kevesebb), mint az a bizonyos szünphilein, amelyről Szophoklész beszél: az együtt szeretett tárgy iránt való lelkesedés kollektív szuggesztiója egyrészt, másrészt a barátság buzdító hatása a munkára, lévén a barátság érzése, legkedvesebb őseinknek, a humanistáknak szép napjai óta az irodalomtudós legfontosabb emocionális jellegzetessége. De azért igazi megvalósulásunk a magányos stúdium és a magányos eredmény.

Csakhogy éppen a szünphilein jogánál fogva társaságunk, ez a széles, de összetartó baráti kör, részt kér magának tagjai magányos

stúdiumaiból és azok eredményéből is. Közös büszkeségünk elsősorban az, amit baráti körünk tagjai, az együtt szeretés láncaival hozzánk kapcsolt barátaink mint egyéni munkások létrehoztak. Ezért ennek a beszámolónak legfontosabb pontja az, hogy beszámolok a Társaság tagjainak ez évi irodalmi működéséről. Teszem ezt nem kérkedésből, nem azért, hogy megmutassam, mennyire produktívak vagyunk, bár joggal büszkék lehetnénk, hanem elsősorban a barátság szimbolikus aktusaként, hogy alkalmat adjak az együtt szeretett munka fölött való baráti örvendezésre.

Tagtársaink az elmúlt esztendő folyamán a következő művekkel szolgálták az irodalmat:

Barta János az *Athenaeum*-ban Martin Heidegger filozófiáját ismertette. *Bartha Dénes* írt Liszt Ferenc dalairól a *Napkelet*-be, A népköltés kutatásának új feladatairól a *Budapesti Szemlé*-be, két zenetörténeti tanulmányt a *Zene* című folyóiratba és bírálatokat a *Deutsche Litteraturzeitung*-ba. *Baránszky-Jób László* előadást tartott az Esztétikai Társaságban a Stíluselmélet új útjairól, előadása megjelent az *Esztétikai Füzetek* közt. Megemlékezést írt az *Athenaeum*-ba Négyesy Lászlóról, és ugyanitt ismertette Rudolf Odelrecht esztétikáját – karakterológiai tanulmányt írt a Jellem alakulásáról az iskolaorvosi folyóiratba. *Belohorszky Ferenc* a Phil. Társaságban és nálunk felolvasást tartott Bessenyeiről, egy Bessenyei tanulmánya a *Debreceni Szemlé*-ben, egy pedig a nyíregyházi gimnázium értesítőjében jelent meg. *Bisztray Gyula* több tanulmányt, cikket és verset írt a *Magyar Szemlé*-be, a *Nouvelle Revue de Hongrie*-ba, az *Irodalomtörténeti Közlemények*-be és az *Erdélyi Helikon*-ba.

Dénes Tibor a Pszichológiai Társaságban és a Szabad-egyetemen olvasott fel később megjelent tanulmányokat a következő címmel: A szép-fogalom és a lélektan, A szép tudományának alapvonalai, A műalkotás tragikuma. Regénye most jelenik meg folytatásokban. Azonkívül számos cikket, ismertetést és bírálatot írt. *Fábián István* cikkei a *Napkelet*-ben: A középkor felfedezése, Konzervatív fiatalság. A *Korunk Szavá*-ban: Kétféle konzervativizmus, Középkori filozófia. *Féja Géza* nagyarányú kritikai és publicisztikai tevékenységet fejt ki a *Szabadság*-ban, újabban a *Magyarország*-ban és a *Magyar*

Írás felvidéki folyóiratban, melynek egyik vezetője. [Kolozsvári] *Grandpierre Emil* könyvet írt az ismeretelméleti humorról, és felolvasást tartott a Pszichológiai Társaságban, és minálunk. Sajtó alatt van egy regénye.

Halász Gábor művei megalakulásunk óta: A három Babits-arc, *Erdélyi Helikon*, Irodalomtörténet és kritika, *Nyugat*, Gelléri Andor Endréről ugyanott, Kosztolányi Dezsőről a *Nouvelle Revue de Hongrie*-ban, Szabó Lőrincről a *Válasz*-ban, és főképp A fiatal Széchenyi, a *Nyugat*-ban folytatásokban. Rádióelőadást is tartott Régi magyar költőnőkről. *Hamvas Béla* igen kiterjedt irodalmi működésében legfőképpen angol és amerikai írókat fedezett fel a magyar közönség számára, a *Napkelet*-ben és a *Protestáns Szemlé*-ben megjelent cikkeivel. *Hevesi András* a *Budapesti Hírlap*-ba és a *Nyugat*-ba számos tanulmányt és cikket írt. *Honti János* a minálunk tartott előadásán kívül előadott a Néprajzi Társaságban A néphagyományok megmentéséről, megjelenik a *Debreceni Szemlé*-ben. Celtic Studies and European Folk-Tale, továbbá Hungarian Popular Balladry című tanulmányai angol szaklapokban jelennek meg. *Ignotus Pál* az *Esti Kurir*-ban és a *Toll*-ban megjelenő cikkeiben foglalkozik aktuális irodalmi kérdésekkel, számos előadást és vitaestét rendezett a Cobden-szövetségben és vidéki városokban. *Joó Tibor* rendkívül kiterjedt irodalmi működéséből irodalomtudományi szempontból kiemelendők a következő tanulmányai: A harmincévesek generációs problémája, a *Protestáns Szemlé*-ben, Elefántcsonttorony és világnézet, a *Nyugat*-ban. Újabb felfogás a barokkról, a *Magyar Szemlé*-ben. Írt 11 kisebb-nagyobb tanulmányt és 17 ismertetést. *Juhász Géza* szerkesztette az Új Írók sorozatot, a legújabb irodalmi irányoknak ezt az egyik legfontosabb megjelenési fórumát, előadásokat tartott a Debreceni Nyári Egyetemen, a Debreceni Ady Társaságban és most legújabban a margitszigeti íróhéten, ezeken kívül több cikket és ismertetést is írt. *Kardos Tibor* tanulmányai: A kancellária, mint szellemi gyújtópont, Stílustanulmányok Mátyás király kancelláriájáról, Magyar reneszánsz írók. Ezenkívül ismertetéseket is írt. *Kecskeméti György* a *Pester Lloyd* munkatársa. *Kerecsényi Dezső* tanulmányai: Herczeg Ferenc negyven év kritikájában, *Magyar Szemle*, és

Humanizmusunk helyzetképe a mohácsi vész előtt, *Irodalomtörténet. Kerényi Károly, Komlós Aladár.** *Kozocsa Sándor* fontos bibliográfiai munkája az *Irodalomtörténeti Füzetek*-ben jelent meg. Felolvasást tartott az Esztétikai Társaságban Esztétikai szempontok a mai magyar irodalmi kritikában címen, megjelent az *Esztétikai füzetek* közt. Két rádióelőadást tartott, továbbá előadásokat a Népművelési Bizottság telepén, és számos bírálatot írt a *Napkelet*-ben, *Századok*-ban és a *Katolikus Szemlé*-ben. *Mátrai László* előadást tartott minálunk és tanulmányokat írt, melyek a következő címeken jelentek meg az *Athenaeum*-ban: Pauler történetszemlélete, A zseni és a kultúra, A filozófia romantikus hagyománya. *Németh Antal* részt vesz a *Napkelet* folyóirat szerkesztésében, előadásokat tartott a Szabad Egyetemen, az Esztétikai Társaságban és máshol. *Németh László* hatalmas kritikai és esztétikai működését az általa szerkesztett és írt *Tanú* című folyóirat tartalmazza.

Pfisterer Szentkuthy Miklósnak nemrég jelent meg hatalmas és általános feltűnést keltő regénye, a *Prae*. *Rónai Pál* a *Nouvelle Revue de Hongrie*-ban fordítja franciára a magyar irodalom több nevezetes termékét. *Rédey Tivadar* tanulmányai és esszéi: Van-e jobboldali és baloldali irodalom, *Nyugat*. Az újjáéledt Téli Rege, *Napkelet*. Egy régi küszöb körül (Kis Józsefről).** Az Ember Tragédiája ünnepi előadásai, *Napkelet*. Irodalom és politika, vitaelőadás a Cobden szövetségben. Móra Ferenc, *Protestáns Szemlé*-ben. A színikritika esztétikai követelményei, előadás az Esztétikai Társaságban, megjelent az *Esztétikai Füzetek*-ben. Megemlékezés Takács Sándorról, székfoglaló előadás a Kisfaludy Társaságban, megjelent a *Budapesti Szemlé*-ben. A színházi kritikus lelkiismerete, székfoglaló előadás a Kisfaludy Társaságban, megjelent a *Budapesti Szemlé*-ben. A színpad mai irányai, előadás a Margitszigeti Íróhéten. A Színházi Közönségről, előadás a Kisfaludy Társaság nyíregyházi vándorgyűlésén. Azonkívül

* A „Pohárköszöntő" szövege emlékeztető-kézirat volt. Ez a magyarázata a helyenkénti stiláris pontatlanságoknak. Kerényi Károly és Komlós Aladár munkásságának tételes felsorolása feltehetően azért hiányzik, mert azokat Szerb Antal emlékeztető jegyzetek nélkül is pontosan ismerte.

** [Kis József és Kerekasztala. Bp. 1934.]

számos cikke, színi- és könyvkritikája és költeménye jelent meg. *Sárközi György* munkásságát az elmúlt évben Thomas Mann hatalmas regénytrilógiája első két kötetének a lefordítása vette igénybe. *Szabó Lőrincnek* verseiből válogatott kötet jelent meg az Új Írók sorozatban. [Cs.] *Szabó László* szépirodalmi és közgazdasági működésén kívül három esszét és három méltatást írt. *Szegő Endre* Kosztolányi-tanulmánya az *Erdélyi Helikon*-ban jelent meg. *Tolnai Gábor* legfontosabb írása: könyve Erdély magyar irodalmi életéről. Tanulmányt írt azonkívül Áprily Lajosról a *Napkelet*-be, cikkeket a *Világirodalmi Lexikon*-ba és számos könyvkritikát és vitacikket.

Szerb Antal előadásokat tartott a Szabadegyetemen és a Debreceni Nyári Egyetemen, két novellája jelent meg és Magyar Irodalomtörténete. *Vajthó László* továbbszerkesztette az Irodalmi Ritkaságok című sorozatát. [Trencsényi] Waldapfel Imre A latin versművészet utolsó korszakáról írt tanulmányt az *Egyetemes Philológiai Közlöny*-be, és több kisebb cikket ugyanoda, nálunk felolvasott tanulmánya a *Válasz*-ban fog megjelenni. Waldapfel József tanulmányt írt az *Irodalomtörténeti Közlemények*-be Katona első történeti drámái címen és ezenkívül több kisebb cikket ugyanoda.

Sajnos, ez a lista nem teljes, mert némelyik igen tisztelt tagtársunktól nem sikerült a jegyzéket megszerezni. De ebből a seregszemléből is kitűnik, milyen gazdag és sokirányú tevékenységet fejtettek ki társaink, és ha ismerjük is a műveket, tudjuk, hogy nemcsak sokat, de jót és igazat írtak. Azt hiszem, bizonyos egészséges öndicsérettel, de nem az igazság rovására megállapíthatjuk, hogy az elmúlt év irodalomtudományi termelésének jó néhány legértékesebb munkája a mi körünkből került ki, és így minden jogunk megvan a szünphilein baráti együtt örvendezésére, ami kis társaságunknak talán a legfontosabb programpontja.

Ez volna társaságunk belső krónikája, a munkák és napok. Hátra volna még, hogy társaságunk külső történetét vázoljam, hogy a világ hogyan fogadott minket. Erről nincs sok mondanivalóm. Nem kerestük a nyilvánosságot, magunknak és magunkért dolgoztunk, sem a fellépésünk, sem a programunk nem olyan természetű, hogy szélesebb körök figyelmét ránk irányítsa, és bizonyos ezoterikus

hajlandóságnak sem vagyunk a híjával, úgyhogy nem is reflektálunk külső elismerésre. Annyit így is elértünk, hogy sikerült felkelteni magunk iránt az idősebbek bizalmatlanságát és ellenszenvét, mely a legbiztosabb kritériuma egy fiatal mozgalom létjogosultságának. De az is kétségtelen, hogy szereztünk értékes szimpátiákat is.

A jövőre vonatkozólag igen fontosnak ígérkező ilyen külső mozzanat a *Válasz* című folyóirat keletkezése. Ezt a folyóiratot nagyobbára tagtársaink szerkesztik, és a velünk való összetartozandóságuk hangsúlyozására már az első három számban közöltek egy ismertetést társaságunk működéséről, és a jövőben társaságunk programjában szereplő felolvasásokat és tanulmányokat fognak közölni. Ezzel bizonyos fokig a folyóiratunk problémája legalábbis ideiglenes megoldást nyerne. A *Válasz*-szal kapcsolatban merült fel a Hungarológiai Társaság terve. Ha ez a társaság csakugyan létrejön, és ha tagtársaink is jónak fogják látni, meg fogjuk találni a velük való együttműködés módját, és ezzel társaságunk funkcionális fontosságát lényegesen meg fogjuk növelni.

Most már csak az van hátra, hogy visszatekintve, egy kis lelkiismeret-vizsgálatot tartsunk, vajon az elmúlt esztendőben társaságunk megvalósította-e azokat a célkitűzéseket, melyek a kezdeményezők szeme előtt lebegtek. Erre a kérdésre felelni nagyon könnyű és nagyon nehéz.

Ha csak a konkrét célkitűzést nézzük, azt mondhatjuk, hogy megvalósította. A konkrét cél ugyanis nem volt több, mint hogy együvé tartozó, egy tárgyért munkálkodó emberek időnként összejöjjünk, bennünket érdeklő dolgokról beszéljünk és halljunk, és így a Höhere Geselligkeit nemes örömei által életünket teljesebbé tegyük. Azt hiszem, ezt a célkitűzést sikerült megvalósítanunk.

De volt egy másik, ezoterikusabb, félig és féltudatosan bevallott célkitűzés is, azt hiszem, mindannyiunkban. Valahogy abban mindnyájan egyek vagyunk, hiszen ez a generáció egyik legfontosabb lényegjegye, hogy az irodalomban, bár tiszteljük és élvezzük a művészi szépségre és igazságra irányuló öncélú értékakarást, mégis valamiképpen többet keresünk, mint csak irodalmat. Minden komolyabb irodalmi alkotástól elvárjuk, hogy a művészi érték mellett

bizonyos társadalmi és nemzetpedagógiai céloknak is a szolgálatában álljon. Ennek megfelelően az irodalomszemléletünk és irodalomtudományos működésünk sem merül ki pusztán esztétikai és filológiai igazságkeresésben, hanem itt is többé-kevésbé társadalmi és nemzetpedagógiai eszmények vezérelnek bennünket.

Ebben egyébként a magyar irodalom és irodalomszemlélet legkonstánsabb hagyományait követjük, csak bizonyos változásokkal. A múlt században az irodalom és irodalomtörténet nemzetpedagógiai célja az volt, hogy emelje a magyarság nemzeti önérzetét, önbizalmát, és ily módon aktív hazaszeretetre neveljen. Napjainkban a cél sok tekintetben éppen az ellenkező: a múlt század szép illúziói veszedelmes dzsungellé nőttek, és a szellem pionírjainak a feladata az, hogy utat és rendet teremtsen a túlságos vegetációban, vagyis hogy a nemzeti önismerethez keresse az utat. Ez a cél: a magyarság állandó és mai kor adta arculatának igazi megismerése az, amiben ma minden irodalomtudósnak találkoznia kell, és ami társaságunknak eddig ki nem mondott célja.

Megismerni a magyarság igazi eidoszát, és a megismerés által, az igazság ereje által országunkat mai esett állapotából felemelni – vajon tettünk-e valamit, hogy ehhez a célhoz közelebb jussunk. Én azt hiszem, tettünk. Azt hiszem, hogy pusztára az a tény, hogy így összejövünk barátságban, és elbeszélgetünk, máris közelebb visz minket a célhoz. Mert – legyen szabad egy kicsit dicsérni magunkat, különben ki dicsérjen minket – nem vagyunk mi akárkik, akik itten összejövünk, hanem azok, akiken a nemzeti önismeretnek talán legfontosabb része, az irodalmi önismeret megfordul. Mi vagyunk azok, akik most serdülő nemzedékekbe hivatva vagyunk beoltani, hogy mit gondoljanak magyar-magukról, amint az kifejezésre jut szóban és betűben, és a felelősségünk rettenetes. De mi vagyunk azok, akiket fiatal, recepcióra és alkotásra egyaránt kész intelligencia választ ki, hogy merjük vállalni a feladatainkat. Igen tisztelt hölgyeim és uraim, ne haragudjanak, de én azt hiszem, hogy mi nagyon fontos emberek vagyunk. Hogy elérjük-e, megközelítjük-e valaha nagy céljainkat, csak azt idézhetem, amit mindnyájunk legfőbb közös őse, Toldy Ferenc jelszavául tűzött ki: Peragit tranquilla po-

testas, quae violenta nequit. Mi kezünkben van a tranquilla potestas, a csendes erő, és lehet, hogy hatásunk már egyre növekszik szerte az országban, anélkül hogy tudnánk, bennünk és belőlünk már útnak indult valami a magyar csillagok felé.

Ürítem poharamat a barátság és barátságosság szellemére, hogy maradjon továbbra is közöttünk, és segítsen bennünket utunkon.

Középosztály és irodalom

Pro Domo

Amint általában ismeretes, Schiller leszögezte, hogy a jó alkotás önmagát igazolja. Viszont Schiller ezt akkor szögezte le, mikor aggodalmai voltak, hogy vajon a *Braut von Messina* igazolja-e önmagát, és jónak látta előszót írni hozzá, mely először a fenti megállapítással kezdődik.

Nem panaszkodhatom a kritikákra, melyek irodalomtörténetemmel foglalkoztak, sőt dicsekedhetném velük, ha az irodalom megengedné ezt a jóleső és természetes gesztust. A legfontosabb szavú folyóiratok és a napisajtó legkomolyabb kritikusai könyvemről oly megtisztelően nyilatkoztak, hogy szerénytelenség volna név szerint hivatkozni rájuk. A bíráló megjegyzések pedig, melyekre válaszolni szeretnék, nem mind olyan természetűek, hogy lehetne vagy érdemes lenne felelni rájuk.

A bíráló megjegyzéseket három csoportra lehet osztani, mint Pauler óta minden dolgot.

Az első csoport a konzervatív szakemberek megjegyzései. Hogy a konzervatív szakemberek mind konzervatív, mind szakszempontból sok megjegyezni valót találtak, azon nem lehet csodálkozni. Az egyik, Gálos Rezső, művemet már abban a pillanatban torzszülöttnek ismerte fel, amikor én még nem is tudtam, hogy meg fogom írni: az *Erdélyi Helikon* írói közössége már eleve vétkezett minden irodalomtörténeti tisztesség ellen, amikor olyan irodalomtörténetre írt ki pályázatot, mely revízió alá veszi Gyulai Pál nemzedékének irodalmi ítéleteit. Erre nem tudok mit felelni. Ha azt mondom a bírálónak, hogy az idő múlik, úgysem hiszi el nekem.

Aminthogy nem tudok mit felelni a másik szakbírálónak, Keményfy Jánosnak, aki hét sűrűn és filológiai gonddal teleírt lapot

szentel könyvemnek. *„Tárgyi hiányainak s forrástanulmányainak fogyatékos voltára egyébként jellemző..."*, mondja többek közt. Tehát tárgyi hiányaim fogyatékosak. Ennek igazán örülök, mert kellemetlen volna, ha egy irodalomtörténetben a tárgyi hiányok nem lennének fogyatékosak. Nagyobb baj, hogy a stílusom is fogyatékos, sőt „férges", amint meglepő hasonlattal mondja. Lehet. Lehet, hogy sokszor elsietve, rapszodikusan, bölcs megfontolás nélkül írok, túlságosan is igyekszem követni a gondolatok gyors és életszerű kanyarjait, mint egy autóvezető, akit megvadít gépének sebessége. De valami őrangyal mindig megvéd attól, hogy ilyen mondatot leírjak, mint Keményfy János idézett mondata. Magam sem tudom, mi ez. Talán az, hogy író vagyok. És ez az az emberfajta, mely iránt konzervatív szakembereinknek semmi érzékük sincs.

A másik csoport azok volnának, akik politikai elfogulatlanságból kifogásolják az én politikai elfogultságomat, az ún. baloldali kritikusok. Ők abból a dogmából indulnak ki, hogy anima naturaliter baloldaliana, és aki mégsem az, az nyilván megtagadta és elárulta önmagát. Aki pl. Szekfü Gyulát nagy történetírónak tartja, és ujjmutatásait követi, szerintük azért teszi, mert magas szubvenciót kap a kormánytól, melynek, amint ismeretes, egyetlen gondja napjainkban, hogy fiatal irodalomtörténészek hogyan vélekednek a XVIII. századról. Erre a gyermeki beállítottságra mit lehet felelni? Avagy mit feleljek irodalmunk jeles bárójának, aki engem fölényeskedéssel is vádol, miközben a pesti lefölényelés legócskább receptjei szerint igyekszik könyvemet vállon veregetni? Vagy mit feleljek Ignotus Pál barátomnak, aki megtisztelően hosszú és magasröptűen zavaros cikkben olvassa a fejemre, hogy örülök, hogy már a múltban is voltak igazságtalanságok és elnyomások? Örül a hóhér.

Marad tehát a bíráló megjegyzések harmadik csoportja, a fiatal és nem konzervatív szakembereké. Ennek a csoportnak, úgy érzem, felelnem kell, mert bizonyos fokig igazuk van, és csak azt érdemes cáfolni, amiben van valami kibontható igazság.

Juhász Géza *(Válasz)*, Kerecsényi Dezső *(Protestáns Szemle)* és Szabolcsi Bence (*Izenet*, Szeged) egyetértenek abban, hogy az irodalom népi mozzanataival szemben elfogult vagyok. A magyar iroda-

lom fejlődésmenetén egy arisztokratiko-romantikus élet- és fejlődésideál vonalát húzom végig, mondja Kerecsényi. „Ami ezen a vonalon felül marad, érték, ami alája kerül, alig több, mint irodalomszociológiai tünet." Megállapítják, hogy teljesen a Naumann-féle „alászállás"-teória alapján állok, s a népi költészetben nem látok mást, mint a felsőbb társadalmi osztályok levetett ruháit. „A limine" mellőzök minden ősi népi kifejeződést, és a magyar irodalmat a latin lányának, a keresztény-európai kultúra gyermekének tekintem.

Juhász és Kerecsényi egyetértenek abban, hogy ez az állásfoglalásom a *Nyugat*-nemzedék állásfoglalása volt, a maga idejében igen szükséges, de ma talán már kissé elavult... Soraikat olvasva magam is megdöbbentem egy percre, hogy ma, amikor a szociográfia, a telepítés-földreform problémái stb. a legértékesebb ifjúság vezérprogramja, amikor a népi tárgyú irodalom Tamási Áronnal és Illyés Gyulával dicsekedhetik, nem vagyok-e kissé anakronisztikus csakugyan.

Kétségtelen, hogy irodalomfelfogásom, mely valóban a *Nyugat*-nemzedék irodalomfelfogásának folytatása és rendszerező kiegészítése óhajt lenni, reakció az előző nemzedékek irodalomszemléletére, és bizonyos túlzásokra hajlamos, mint minden reakció és mint minden eleven állásfoglalás. Mert abban bizonyára bírálóim is egyetértenek velem, hogy a XIX. század irodalomszemlélete túlzó módon hangsúlyozta a magyar irodalom népi gyökereit és népi mozzanatainak értékeit. Ahol ez a hangsúly filológiai problémákkal függött össze, azokon a pontokon a filológiai kutatás azóta igazolta, hogy egyszerűen tévedésről volt szó: így Balassa költészetében, melyet a XIX. század népi eredetű költészetnek tartott, holott azóta kiderült, hogy a humanista elitköltészet magyar megjelenési formája, vagy a nagy kuruc kori balladák kérdésében, melyeket egy nagyon is úri, XIX. századi történettudósunk szerzett stb.; legújabban Tiborc panaszáról, melyet én is a magyar jobbágy autochton panaszának tartottam, megállapították, hogy olvasmányi élményen alapul, egy silány idegen szöveg magyar költészetté hatalmasítása. A régi magyar irodalomból alig maradt szövegünk, mely kétségkívül népi eredetű

volna, és azoknál is csak idő kérdése, mikor fog nem népi eredetük kiderülni.

A népinek túlságos becsülése történelmileg szükségszerű jelenség volt a XIX. században. Egyébként nem sajátos magyar jelenség, megtalálható az egykorú német irodalmi tudatban (talán nincs még egy irodalmi jelenségünk, mely annyira német eredetű lenne, mint a népiesség), és főképpen a szomszéd népek, a cseh, a román és a szerb irodalmi tudatában.

Amint ismeretes, a népköltészet elvi jelentőségét, elszigetelt angol előzmények után, Herder fedezte fel a XVIII. század végén. Ez a felfedezés egybeesett és végső tartalmában azonos volt a lélek öntudatlan rétegeinek a felfedezésével, tehát a romantikus mozgalom születésével. Herder a szabályt nem ismerő, „vad ugrásokban", zseniális ösztönösséggel előrehaladó „népi" költészetet, az öntudatlan lelki rétegekkel még összefüggésben álló alkotásmódot használta ki a haldokló klasszicizmusnak, a mindinkább ellaposodó szabályos és racionalista irodalomnak az aláaknázására. Az ilyen értelemben vett „népi" szellemtől várta Európa szellemi életének a megifjodását, és a következmények teljesen igazolták ezt a ragyogó kritikai fogást. De nem lényegtelen részletkérdés az sem, hogy a népi költészet legfőbb példaképeiként olyan műveket tisztelt, melyekről azóta kiderült, hogy a néphez nem sok közük van: Homéroszt, a Bibliát, Shakespeare-t és főképp Ossziánt.

Herdernek és általában a romantikus irodalomszemléletnek belátha tatlan jelentősége volt a közép-európai kis népek számára. Az előző századok kozmopolita ésszerűsége nem kedvezett a kis nemzeteknek; a népek egyéni arculata számára nem volt hely a célszerűség elvére felépített szellemi mindenségben. Az ember csak egy módon lehetett ember: francia módon. Comment peut-on être Persan? Az általános érvényű francia szabályok sorompói közt megvívott versengésben a kisebb népek reménytelenül lemaradtak.

Herder és utána a romantika felfedezte, hogy vannak öntudatlan lelki rétegek, melyeket a népinek mondott, tehát nem franciás költészet fejez ki mély és eredeti módon: kiderült, hogy a kis népeknek is van mondanivalójuk a nagyvilág számára. A kis népek vissza-

nyerték kulturális önbizalmukat. Hiszen a szerb népdalokat franciára fordították, sőt hamisították, és a magyar tudósok német kartársaktól kezdtek leveleket kapni, melyekben a magyarok népi dalai iránt érdeklődtek. Irodalmi „felújulásunk" legfőbb érzelmi mozgatója ez a megnövekedett romantikus önbizalom volt.

A magyar XIX. század azután mindvégig megmaradt a herderi teória igézete alatt. Hogy így történt, annak számos oka közül a legfontosabb, hogy a XIX. századi olvasó és író valóban megmaradt bizonyos (azóta elvesztett) föld- és népközelségben, úgyhogy népiessége nem volt affektáció. Másrészt legnagyobb költőink a népies irányt felemelték a legmagasabb irodalmi csúcsokra, és az ősi népköltészetről szóló herderi elképzelést utólagosan valósággá tették: megírták azokat a műveket, melyeket a népnek kellett volna az elmélet értelmében megteremtenie.

De vajon XX. századunkban, melynek akarva – nem akarva lakói vagyunk, és amely annyira nem hasonlít a XIX.-hez, mint Kakuk Marci János vitézhez, szükségünk van-e rá nemzetpedagógiai szempontból, és közel járunk-e az irodalmi igazsághoz, ha ragaszkodunk, esetleg megváltoztatott formában, a néplélek primátusáról szóló herderi tanhoz?

Elmellőzöm az apróbb érveket, melyek mellette szólnak, és megpróbálok szembenézni a legfontosabbal, a humánum nagy érvével.

A magyar élet legfájóbb, legégbesikoltóbb, költők ihletére legméltóbb problémája a magyar paraszt sorsa. Legnagyobb költőink mindig is érezték azt a súlyos lelkiismereti parancsot, melyet a hallgatva szenvedő milliók hallgatása rárótt a lélek szószólóira, és nem is vonták ki magukat imperatívusza alól. A paraszti sors legnagyobbjaink tematikájának legfontosabb része volt, és a parasztsorssal való mélységes együttérzés váltotta ki a magyar irodalom érzelmi szempontból legmegrázóbb alkotásait, Tiborc alakját, Eötvös regényeit, Petőfi szabadságverseinek a pátoszát. Csak a millennium körüli évek, a magyar szellemi életnek ezek a legsötétebb évei feledkeztek bele a parasztság sorsát meghamisító, bársonyruhás népszínműfajta eldorádós és hazug álmaiba. De a *Nyugat* nemzedéke felvette a hangot ott, ahol Petőfiék elhagyták, és Ady, Móricz Zsigmond, majd Szabó

Dezső művészetében a magyar paraszt sorsa minden elődöt felülmúló együtt-megrendülésre talált.

Az irodalomtörténet írójának vétkes, frivol és ostoba embernek kellene tekintenie magát, ha idegen maradt volna tőle irodalmunknak ez a legállandóbb mondanivalója és érzelmi beállítottsága. De lelkiismeretem ebben az irányban tiszta. Sőt azt hiszem, dicsekvés nélkül állíthatom, hogy nem volt még magyar irodalomtörténet, mely a szellemi életnek a magyar paraszt sorsához való vonatkozását annyira nyomon követte volna, nem volt még magyar irodalomtörténet, melynek keretrajzában a szociális szempont, a részvét szempontja annyira érvényesült volna, mint az enyémben.

De ne zavarjuk össze a politikát az irodalommal. A nép sorsával való együttérzés, a nép helyzetén javítani akaró szándék nem irodalom, hanem szociális és politikai mozzanat. Ez a mozzanat megnyilatkozik az irodalomban, sőt annak egyik legfontosabb ihletője talán – de ez nem jelenti azt, hogy maga a nép ihleti és termi ezt az irodalmat. Ez olyan összezavarása a fogalmaknak, mintha valaki azt mondaná, hogy a *Zalán futásá*-t a honfoglalás hozta létre. Ebben az irodalomban *a nép mint tárgy* szerepel, teljesen passzív módon, és ha Móricz Zsigmond vagy Szabó Dezső valamelyik regénye meg is indítja az olvasóban a nép iránt való együttérzést, ez nem jelenti azt, hogy Móricz Zsigmond vagy Szabó Dezső regényeit a néplélek hozta létre.

Akik a népről szóló irodalomban a nép irodalmát ünneplik, veszedelmesen hasonlítanak a millenniumi évek eldorádistáihoz, akik segítés helyett gyönyörködtek a magyar nép nagyszerűségében, amint Blaha Lujzában testet öltve megjelent a színpadon. Ha egyikmásik írónkra ráfogjuk, hogy népi zseni, a nép ősi mondanivalójának kifejezője, a népen semmivel sem segítettünk, ellenben öntudatlanul abba az illúzióba altatjuk magunkat, hogy olyan nagy baj nem is lehet a néppel, ha ilyen szépen kifejezi magát, mondjuk, Illyésen vagy Tamásin keresztül. És ily módon ha Illyést vagy Tamásit mint a nép igaz gyermekeit ünnepeljük, tulajdonképpen legfőbb szándékaikat hamisítjuk meg.

És most már nem védekezem, ha óvatosan átmegyek az offenzí-

vába. Támadok, támadom azt az illúziót, melyet fiataljaink legjobbjai táplálnak magukban, és mely a legutóbbi napokban oly gyönyörű kifejezésre talált megint Szabó Dezső utolsó brosúrájában, a magyar irodalom sajátos arculatáról szólóban, hol legjobb éveinek termését is maga mögött hagyó lendülettel és diadalmas intelligenciával fejtegeti, hogy irodalmunkban a paraszt, a paraszt, a paraszt minden.

Pedig hát, valljuk be már egyszer, legalábbis bizalmasan és önmagunknak, hogy az irodalom a középosztály magánügye. Nálunk is és másutt is, Finisterre foka és a Behring szoros között, ezen a szép fehérember lakta világon. Valószínűleg a sárgáknál is. A négereknél van csak igazi népköltészet. Középosztályt mondok, és nem az egyszerűbb-és plasztikusabb polgár szót használom, mert a magyar történelemben a kettő nem jelenti ugyanazt. A történelem századaiban a magyar középosztály nem a nem létező polgárság volt, hanem a középnemesség, amint azt Szekfü Gyula óta most már mindenki felismeri.

Az irodalom életének minden tényezője a középosztály kezében van: középosztálybeli elsősorban maga az író, ha származására nézve nem is mindig, de életformájára nézve mindig az. Ha az egy Sértő Kálmán, a gondosan kitenyésztett kivétel, csakugyan tehetséges, idővel ő is ki fog öltözködni, és külsőleg-belsőleg éppúgy meg fog burzsoa-tollasodni, mint a többi népi származású írónk. Középosztály a közönség óriási zöme, és ennek következtében súlyosan, sőt kellemetlenül középosztály azok a tényezők, melyek az írói alkotást térbe és időbe vetítik: a sajtó, a kiadók, a kritikusok. Teljesen középosztállyá determinált az a négy irodalmi forma, mely napjainkban az irodalmi termelést majdnem teljesen magában foglalja: a regény, a színmű, a hírlapi cikk és az esszé: mert senki sem állítja, hogy valamikor regények éneklődtek a nép ajkán, vagy színpad állott a búzamezők közt, vagy műsoron kívül sajtótermékeken búskodtak a kurucok tábortüzek mellett, vagy kukoricafosztás közben Németh László tanulmányainak a népi változatait mesélgették. Regény, színház, sajtó európai kifejlődése a történelemben a legszorosabban összefügg a középosztály politikai és gazdasági előretörésével, és az esszé, a tükrös folyosó, a művészetet ábrázoló művészet a közép-

osztályi kultúra végső, legszubtilisebb és legérettebb kifejlődése. Hol van itt a nép?

Az újkori irodalmat a maga teljes egészében a középosztály hozta létre. A középkor irodalma csakugyan nem volt középosztályi, hanem arisztokratikus-népi irodalom, a kettő akkor nagyon közel volt egymáshoz, a föld gyermeke volt herceg és jobbágy. De az igazi arisztokratikus mondanivalót, a forma isteni fölényét az élet fölött, ez a régi arisztokrácia már csak akkor tudta kifejezni, mikor a polgárság a segítségére sietett. A polgárság ásta ki a föld alól az ókori régiségeket, a polgárság teremtette meg a humanizmust, mely tárgytörténetileg és formatörténetileg egyaránt az egész modern fehérember-irodalom alapja, több, mint alapja, az irodalom azóta sem más, mint a humanizmus szerves továbbfejlődése az önmagában rejlő törvényszerűségek útján.

De gyerünk haza. A fehér ember birodalma nagy tenger egy kebelnek. A magyar irodalom kezdetén szerzetesek és apácák állnak; hogy a kolostori irodalom XVI. század eleji kibontakozása mennyire összefüggött a városi, tehát középosztályi élet fellendülésével, kimutatta Thienemann; hogy mennyire összefüggött a könyvnyomtatással, azzal a ténnyel, mely a könyvet a kódex arisztokratikus drágaságából és megközelíthetetlenségéből leszállította „a középosztálybeli fogyasztó igényeihez", kimutattam irodalomtörténetemben. Irodalmunk első nagy lendületét a reformáció adta, ami szintén világszerte középosztálybeli mozgalom volt, nálunk a városi polgárság mozgalma kezdetben, és a város küldte ki azután falura a középosztály új evangéliumával azokat a prédikátorokat, tanítókat és kántorokat, akik a XVI. századi irodalmunkat csinálták.

De én könyvemben mégis főúri irodalomról beszélek ebben a korban; talán némi erőszakossággal, mert, amint bírálóim rámutattak, még ennek a főúri irodalomnak egy-két nagy reprezentánsa is a középosztályból került ki: Gyöngyösi, Mikes, Faludi Ferenc. A mi főúri irodalmunk magyar megfelelője a renaissance és barokk irodalmának. Ezeknek a korszaknak a kultúrája udvari kultúra, főúri kultúra volt annyiban, hogy nagyobbára középosztálybeli művészek alkotás közben a legfelsőbb osztály ízlését és igényeit tartották szem

előtt, és a nagyobbára középosztálybeli publikum is azt fogadta el szépnek, amit a legfelsőbbek tetszése szankcionált. De azért végeredményben ez is középosztálybeli művészet volt: a polgár Shakespeare, Tasso, Corneille művészete, csakhogy egy felfelé tájékozódó középosztályé. Nálunk a főúri jelleget még jobban kiemelte az a tény, hogy néhány legnagyobb alkotónk csakugyan főúr volt. Ha főúrinak is neveztem ezt az irodalmat, hallgatólag úgy értettem, hogy ez csak egy variánsa az irodalomnak általában, és minden irodalom középosztályi irodalom. (Nem polgári irodalom. Ez a jelzés a magyar vonatkozásban csak egy kort jelölhet meg, a legújabbat.)

Mikor az irodalomtörténetet szociológiai szempontból osztottam korszakokra, és társadalmi osztályok szerint neveztem el a szakaszokat, a társadalmi osztályok alatt nemcsak valami gazdaságilag meghatározott csoportot értettem. A gazdasági szempont döntően fontos minden történelmi vizsgálódásnál, de a csak gazdasági alapú szemlélet nem vezethet másra, mint elviselhetetlen laposságokra.

A társadalmi osztályt mint valami lényegszerű szellemi kategóriát fogtam fel, mint ahogy Platón tanította. Olyan valaminek, ami eredendően részekre tagolja az emberiséget, mert az emberi lélek is összetett, és minden társadalmi osztályban más és más értékiránya domborodik ki erősebben. Az osztály hivatása az, hogy ezt az értékirányt az emberiség javára használja fel. A nemesi osztály jellegzetes vonásának és egyúttal rendeltetésének Platón az andreiát, a bátorságot jelölte meg – a polgári osztály célja pedig szerinte a szophroszüne, a józanság. Ma inkább úgy lehetne mondani: a középosztály hivatása a tudatosság.

Egy platóni rendszerben az irodalom feltétlenül a középosztály hivatásához és kötelességeihez tartozik. A nép úgy viszonylik a középosztályhoz, mint az öntudatlan lelki rétegek a tudatosokhoz. Amint az öntudatlan rétegek hordozzák az életet mozgató nagy szenvedélyeket, ős indulatokat, nagy impulzusokat, úgy a nép veti fel magából a nemzet ősi iránylendületeit, vérkeringésében adott ritmusait, és sokszor a zseniket is, akik szavakba tudják foglalni. De az irodalom, a kifejezés mégis a tudat mestersége, a középosztályé, mely az impulzusokat át tudja váltani a fogalmak, a szellemi jelen-

ségek valutájára, és be tudja ágyazni abba a külön világba, ami az irodalom, és aminek az élethez tulajdonképpen oly kevés köze van. Olyan írót el lehet képzelni, aki nem élt semmit, gondoljunk Leopardira, aki betegágyából alig kelt fel egész életén át, és „bölcsőjéből mindjárt sírba szállt". De olyan író még nem volt, aki nem olvasott semmit. Aki nem más íróktól tanulta meg azt az ábécét, az irodalom formavilágát, mely nélkül a legnagyobb zseni is néma maradna. És ezt az irodalmi atmoszférát, ezt az életfölötti életet, levegő fölötti levegőt, ami a könyv levegője, csak a középosztály áradta ki magából, a humanisták napjai óta.

És a nép? A népnek mérhetetlen sokat köszönhet a magyar irodalom: az örök szociális lelkiismeret-furdalást, mely irodalmunk annyi nagy termékének az érzelmi mozgatója, és formában is ritmust, nyelvi fordulatokat, szózenét, témát – beláthatatlanul sokat. De mindez csak motívum az irodalomban vagy formula, szóval rész az egészben, nem irodalom. A magyar irodalom nagyon sokat köszönhet a népnek, mint ahogy a német irodalom sokat köszönhet a Keletnek, az angol irodalom sokat köszönhet középkori emlékeinek stb.: az irodalomnak is szüksége van táplálékra, melyet kívülről asszimilál szervezetéhez. De nem a nép az irodalom, aminthogy nem a Kelet, és nem a középkor. Az irodalom a középosztálynak, a szophroszüne osztályának, az ember kollektív tudatosságának a lélegzetvétele.

A MAGYAR ŐSTEHETSÉGEK PROBLÉMÁI

Az őstehetségek problémája mindig egy kissé távol fekvő dolgot juttat az eszembe. Néhány évvel ezelőtt, a tiszazugi arzénes gyilkosságok idején, mikor a világ érdeklődése futólag a magyar falu felé fordult, az esetről egy rövid tudósítás jelent meg az angol *Observer*-ben. *Herr Kulka,* mondta a tudósítás, meghalt, *Frau Kulka* pedig a törvényszék előtt áll.

Az *Observer*-t, mely Kulkát és Kulkánét a Herr és Frau rangjelzéssel látta el, csak azért lehet megróni, hogy nem tudta hirtelenében, mi a magyar megfelelője az angol Mr-nek és Mrs-nek, és felületes módon azt hitte, nem téved nagyon, ha német címmel tünteti ki a magyar gyilkost és áldozatát. De azt hiába magyarázták volna a cikk szerzőjének, angol ember sosem értette volna meg, hogy Kulka nem Mr Kulka és felesége nem Mrs Kulka, mert ők a nép egyszerű gyermekei (a „romlatlan" jelző nem volna megfelelő), és a világ összes arzénmennyisége nem volna elegendő, hogy Kulkát úrrá, Herré vagy egyenesen Misterré alakítsa át.

Nem értette volna. Aki él, az Mister. A Mister alól csak felfelé lehet menekülni, ha valaki lord vagy doktor. Vagy a halál mentesíthet, mint pl. Shakespeare-t.

Ahol nincs „nép" és „őstehetség"

Ez világok különbsége. Angliában nép már rég nincs. Az angolban a paraszt szónak a „peasant" felel meg, de ezt a szót már csak külföldi vonatkozásban használják. Vannak emberek, akik népi foglalkozást űznek, a farmerek és alkalmazottaik. De a farmerek csak úgy

farmerek, mint ahogy a számtanácsos számtanácsos. A farmer, az ipari munkás és a kispolgár közt semmi más különbség nincs, mint a foglalkozás különbsége. Nincs meg az a misztikus szakadék, mint máshol, nép és középosztály közt, nincs meg az a szakadék, mely ködbe és mitológiába borítja a középosztály szemében a népet, a nép szemében az „urakat".

Ennek következtében őstehetségek sincsenek. D. H. Lawrence, a néhány éve meghalt nagy újító angol regényíró, a mi fogalmaink szerint őstehetség lett volna, származása és autodidakta műveltsége következtében. De Angliában nem vágták a fejéhez a „népi sarj" elkülönítő glóriáját. Annál kevésbé, mert Lawrence többnyire nagyon gazdag emberekről írt. Népi származását egyáltalán nem érezte kötelességnek, hogy a falu életét revelálja, és így megrekedjen a saját ifjúkorában, melyet kinőtt.

Ezt nem lehet azzal elintézni, hogy az angol földművelő gazdasági helyzete egészen más. Annak, hogy nincs misztikus szakadék közte és a polgár közt, elsősorban szellemi okai vannak. Hiszen az angol farmer is többnyire egy nagybirtok részét bérli, a földesúré még a ház is, amelyben lakik, és ha mai helyzetét nem is lehet a magyar földművesével összehasonlítani, látott már ő is rossz esztendőket történelme folyamán. De azért mindennap megborotválkozik, és amikor délután négy óra lesz, ő is leül teázni, mint a földesura. A tea talán a legérzékeltetőbb szimbólum: ez a szelíd, társas ital, melyre az angol nemzet hősies önuralomból kapott rá, hogy könnyebben kibírja alkohol nélkül, ez a teljesen gyakorlatiatlan ital, mely se nem táplál, se részegséget nem ad: ez a belső civilizáció, mely olyan egységessé teszi az angol nemzetet.

Az angol nagyúr és az angol mezőgazdasági munkás életformája és gondolkodása közt nincsen áthidalhatatlan űr, nem élnek külön csillagok alatt.

Tudom, hogy milyen veszélyes minden összehasonlítás, és tudom, hogy azzal, amit mondok, Németh Lászlónak okot fogok adni, hogy a sznobok és Albatrosz-könyvvel mászkálók ellenszenves csoportjába osszon be. De nem tudok szabadulni attól a hiedelemtől, hogy

az angol farmer általában jobban érzi magát, mint a magyar paraszt. És a jobbágyfelszabadítás is valahogy úgy kezdődött, hogy az emberek Angliára hivatkoztak.

A „nép" ma már anakronizmus

A nép fogalmának meg kell szűnnie. A „nép" nagy és szent fogalom volt a XIX. század első felében, és méltón dobogtatta meg a legnemesebbek szívét: mert akkor a „nép" mérföldcsizmás lépést jelentett az előző századokhoz képest, amikor nép még nem volt, csak misera plebs contribuens. De ma már a nép anakronizmus. Ezt legjobban maga a nép érzi, és mindenáron igyekszik, hogy megszűnjék nép lenni, ahogy erre Németh László is rámutatott: a népzenétől a dzsessz felé fordul, a népviselettől a városi divat felé, és a földtől is menekül, ha teheti, az ipar felé. Németh László igen helyesen ismeri fel, hogy az őstehetségek elszaporodása is azt jelenti, hogy a nép fiai már nem őstehetségek akarnak lenni, hanem egyszerűen tehetségek. A nép fel akar emelkedni a középosztályba, és a középosztály legfontosabb erkölcsi és nemzeti kötelessége, hogy ezt a folyamatot elősegítse.

Ez a folyamat természetesen sok aggodalomra adhat okot. Egyrészt igen alapos esztétikai aggodalmakra: mi történik azzal a beláthatatlan sok szépséggel, azzal a sok egyedülálló értékkel, amit a magyar népművészet hozott. Másrészt még mélyebb és komolyabb az aggodalom azoknak a szívében, akik, Széchenyit követve, a nemzet legfőbb feladatát abban látják, hogy sajátságait ereklyeként megőrizze, és megnemesítve átadja az emberiségnek. A nép, mondják, a nagy rezervoár, ahol a faji sajátságok legépebben őrződnek meg akkor is, amikor a város lakója idegen oltárok előtt égeti áldozatát – a népből kell jönnie a megújhodásnak, mint ahogy népi inspirációkon újult meg a magyar szellem a múlt század közepén.

Ezek az aggodalmak egyrészt hiábavalók, mert az átalakulást nem lehet megállítani, és a nép semmiféle esztétikai vagy nemzetkarakterológiai meggondolás miatt nem fogja megváltoztatni fejlődésének egyedül természetes irányát. De másrészt a másik és súlyosabb aggodalom felesleges is. Az angol nem lehet azáltal kevésbé angol, hogy az egész nemzet középosztállyá alakul át. Sőt az amerikai nemzet, mely a már középosztállyá vált angolságból szakadt ki, mindjárt úgy kezdte történelmi pályafutását mint középosztály. Előbb volt középosztály, csak azután nemzet, és csak napjainkban kezd fajjá kialakulni. Ennyire nem áll, hogy csak a nép tudja a faj vagy a nemzet jellegét megőrizni.

Ezek alapján boldogan üdvözlöm Németh László terveit, a népi Eötvös-kollégiumot és a rádió beállítását a népművelés szolgálatába. Üdvözlöm, és bízom a sikerében: Németh Lászlónak egy hónap alatt több szerencsés terv jutott az eszébe, mint másnak két élet alatt, de ennél sokkal különösebb, hogy a terveit meg is szokta valósítani.

A rádiónak beláthatatlan civilizatorikus lehetőségei vannak. A rádió akkor is hatalmas népnevelő eszköz, ha a programja egyáltalán nem nevel: már az a tény, hogy a paraszt érintkezésbe kerül a nem gazdasági jellegű technikával és a technikán távoli városokkal, már önmagában is közelebb hozza a polgári világhoz, mint az utóbbi száz év valamennyi találmánya. A rádió átkiált a misztikus szakadékon, talán nem is az a fontos, hogy mit kiált, hanem hogy a hangja híd. Ha pedig tartalmában is civilizatorikus lesz, amint Németh László tervezi, akkor feltétlenül meg kell hogy indítsa azt a belső, szellemi átalakulást, az életforma átalakulását, melynek eredményeképpen a nép felemelkedik a középosztályba, az őstehetségek festőművészek lesznek, és Mári, a szolgáló, kinek a képeit megcsodáltuk, el fogja érni azt az életformát, hogy az *Observer* nyugodtan nevezheti majd Frau Máriának.

Az Ady-mítosz és a Drang nach Westen

Ady költészetének sorsa, a körülötte vívott harc, az ellenállás és a késői népszerűség olyan arányú, mintha még a XIX. században, a költők századában lennénk. A múlt század költőinek, Byronnak, Heinének, Petőfinek, Tennysonnak volt csak ekkora visszhangjuk. Képük ott függött minden szebb lelkű ágy fölött, szélhámosok az ő ismeretségükkel dicsekedtek, turisták keringtek lakóhelyük körül, ábrándos királynék verseik fölött könnyezték el magányos bánatukat, ifjú szerelmesek szíve lapjuk fölött találkozott össze.

A mi századunk nem a költők kora. Ha egy új verseskötet jelenik meg, legfeljebb az ügyészség figyel fel. A legkülönb költők is csak kicsiny, válogatott közönséghez szólnak. A vers ma már nem befolyásolja az olvasót élete irányításában, mint hajdanán. Ady az utolsó költő, akire egy egész ország felfigyelt. Fellépése egyfelől csaknem vallásos lelkesedést, másfelől a megbotránkozás viharát váltotta ki. Ma pedig, húsz évvel halála után, versei mindenütt otthon vannak, stílusa átalakította az egész magyar irodalom tónusát, népszerűsége és váteszi tekintélye Petőfiével vetekszik. Hogyan történt ez az irodalmi csoda?

Az ok, először is, Magyarország. Nemzeti elfogultság nélkül lehet állítani, hogy a magyar különösen fogékony a költészet iránt – vagy talán úgy kellene mondani, hogy a művészetek közül kiváltképp a költészet iránt fogékony. A költészet a magyarság külső és lelki történetében nagyobb szerepet játszik, mint más nemzetekében. A XVIII. század vége felé Magyarország alig volt több, mint egy költői szólam – és ebből a költői szólamból épült ki országgá, amikor már majdnem a semmiségbe süllyedt. Petőfi egyénisége, költészete és legendája még mindig a magyar tudat középpontjában áll.

A másik ok az, hogy Ady politikai költő volt, olyan mértékben, mint senki más a XX. század nagy költői közül. Újabb bírálói leginkább ezt vetik szemére. A fellépésekor kitörő és annyi éven át dúló harc politikai gyökerű – ezért is volt sokkal szenvedélyesebb és elkeseredettebb, mint irodalmi harcok szoktak lenni. Hírnevének legfőbb paradoxiája az, hogy halálának esztendejében teljesen összeomlott az a politikai irányzat, amely Adyt írta zászlajára, és végleges győzelmet arattak azok, akik Ady politikai nézeteit felháborodva elutasították maguktól – s az Ady-ellenes hangok mégis mindegyre ritkábbak lettek. Inkább csak az idősebb nemzedék emelte fel olykor, megszokásból, tiltakozó szavát. De Ady népszerűsége nőttönnőtt, abban a mértékben, amint politikai bajtársai eltűntek a porondról. És ma Ady Endre nemzeti költő, aki nagyságát kétségbe vonja, a nemzet önérzetét támadja meg.

Ha Ady Endre feltámadna, s eljönne közibénk, bizonyára felindulva venné tudomásul, hogy az utókor igyekszik udvariasan úgy tenni, mintha politikai eszméit nem venné észre költészetében. De felindultsága lecsillapodtával kétségkívül mélységesen örülne az átalakulásnak, amelyen hírneve keresztülment. Hiszen életében legnagyobb sérelme az volt, hogy a hivatalos Magyarország kétségbe vonta igaz magyarságát, és így nem is juthatott el szélesebb magyar rétegekhez. Nem akarták meglátni benne az örök magyar vonásokat a politikai felszín alatt. Azóta végbement az a nagy metamorfózis, ami végbe szokott menni a nagy alkotókkal haláluk után: elmaradt az efemer, és tisztán kiemelkedett, ami Adyban örök és magyar. A Trianon utáni húsz esztendő szenvedései a magyarságot is megérlelték a mélyebb öneszméletre, képessé tették arra, hogy az Ady rajzolta képben felismerje önmagát és egyben Ady példaszerű magyar voltát is.

De hogy ez a metamorfózis végbemehessen, ahhoz Adyn kívül még egy nagyszerű magyar íróra volt szükség: Szabó Dezsőre. Ady lírája nem készült a szélesebb rétegek számára. Ő maga mondta: verseinket nem olvassák, ha olvassák, nem értik, ha értik, annál rosszabb. Ez a líra csak a regény közvetítésével juthatott el a nagyközönséghez. Ady Endrét az *Elsodort falu* tette népszerűvé. A ma-

gyar társadalmat voltaképpen nem Ady Endre, az exkluzív nyelvű, követhetetlen fantáziájú, kiváltságos érzelmi életet élő lírikus hódította meg, hanem az Ady-mítosz, amelyet nagy részben Szabó Dezső vetett be a magyar tudatba.

A mítoszt ismerjük, benne nőttünk fel. A magyar társtalan, magányosságra ítélt nép a népek tengerében, elátkozott keleti királyfi, mindig másokért harcol, a zsákmányból mindig kisemmizik a gyáva ügyesek. A magyar költő pedig fajtájának tragikumát testesíti meg. Csodálatos tehetsége, amely a magyar nép Keletről hozott mítosztermő mélységeiből fakad, nem tud tiszta szépségben kibontakozni ebben a szürke, üzleties világban, ahol az ügyesek az urak; nagy álmai bemocskolódnak a haszonéhes korban és miliőben. A magyar géniusz saját nagyszerűségének keresztrefeszítettje. Ha egy kicsit kisebb tudna lenni, mindenki behódolna neki. De megalkuvás nélküli nagysága bukásra ítéli.

Természetes, hogy ez a romantikus szépségű kép gyökeret vert az ifjúság lelkében. Szép is, megható is, sok igazság is van benne, és amellett nem kötelez semmire. Ha a magyar ilyen elátkozott királyfi, ha minden erőfeszítése eleve bukásra van ítélve, akkor minek is az erőfeszítés, akkor nem is érdemes kapcsolatot keresni a realitással, meneküljünk inkább a sértett nagyság bánatos álmaiba. A mítosz azóta is egyre nagyobb tért hódít: Németh László, Szabó Dezső kitűnő követője, legutóbb már odáig fejlesztette, hogy kétségbe vonja azoknak a magyar íróknak igazi magyar voltát, akik nem omoltak össze a realitás elleni harcban, akiknek sikerük volt. Ezek a „hígmagyarok"; csak a kellőképpen el nem ismerteket fogadja el, ha nem is sűrű-magyaroknak, de „mély-magyaroknak", igazi magyaroknak.

Nem tudok megszabadulni attól a gyanútól, hogy Szabó Dezső Ady-mítosza tulajdonképpen félreértésnek köszönhető. Az *Elsodort falu* egyik hőse egy zseniális magyar író, aki a nagy meg nem értésen tragikusan tönkremegy. Mikor 1919-ben a regény megjelent, még mindenkit foglalkoztatott Ady Endre önemésztő, eltékozolt élete és korai halála. Azonkívül más zseniális magyar íróról, mint Ady Endréről nem is tudtak – mindenki azt gondolta tehát, hogy Szabó Dezső a regényben szereplő zseniben Ady Endrét rajzolta.

Így vált az *Elsodort falu* az Ady-mítosz kiindulásává. Maga Szabó Dezső, ha megkérdezték, tiltakozott az ellen, hogy Adyt akarta rajzolni. Hiszen nem is ismerte Adyt, egyszer látta társaságban, akkor sem beszélt vele... De nem hitték el neki. Hát akkor ki mást rajzolt volna? Arra senki sem gondolt, hogy Szabó Dezső, a vidéki tanár, az ismeretlenségből éppen kilépő író önmagát rajzolta meg az egyetlen magyar lángész alakjában. Azóta ez nyilvánvaló. Ha összehasonlítjuk az *Elsodort falu* hősét a *Segítség!* hősével, aki szintén az egyetlen magyar lángész, és akinek Szabó Dezsővel való azonossága nem kérdéses, láthatjuk, hogy az *Elsodort falu* hőse nem más, mint Szabó Dezső, ahogy önmagát látja.

Mindezzel nem akarjuk értékében megtámadni a mítoszt, amelyet egy megszállott nagy művész bányászott ki – akarva, nem akarva – a közösségi lelkesedés közreműködésével és szankciójával, egy másik nagy megszállott művészetéből. A mítosz megragadta Ady furcsa, magányos nagyságának gyökereit. Titkait érthetővé tette versek iránt kevésbé fogékony lelkek számára is. De minthogy Ady „őskeleti" vonásaira épült fel, szükségképpen el kellett hallgatnia Ady egyik leglényegesebb vonását. Azt, hogy Ady a legnagyobb intenzitású képviselője az örök magyar „Drang nach Westen"-nek.

Ez az egyetlen magyar Drang, történelmünk szép és szomorú értelme, nem imperialista expanzió idegen „életterek" felé: hol vágy, hol vízió, hol program, de mindig szellemi nyugtalanság. Széchenyi görcsösen józan és gyakorlatias anglomániája és Ady lázas, lihegő, konkrét célokat nem is ismerő Párizs-imádata egyazon „Drang" kétféle kifejezési formája. A Nyugat, mindkettejük számára, először is negatívum, nem az, ami közel van, nem az itthoni avultságok és a szomszédos, ránk nehezedő avultságok – mindketten elfordulnak Közép-Európától, a nagyvilág számukra a Rajnán túl kezdődik.

A magyar elit lelkében Nyugat mint kínzó vágy és szigorú feladatokra kötelező ideál él, nyugati emberek ezt talán meg sem érthetik. Számukra a Nyugat az otthon, az ezer részletből összetevődő, gáncsolható és dicsérhető, de végeredményben magától értetődő realitás. Hogy ez a realitás mások számára metafizika, vágyálom, erkölcsi parancs, kínzó hiányérzet lehet, bizonyára éppoly érthetet-

len nekik, mint ahogy a középkor embere nem értette volna meg, hogy százada valamikor álomország lesz a romantikus lélek számára.

Ady esztétabírálói olykor azt is kifogásolják, hogy Ady, minden rajongása dacára, milyen keveset tanult a franciáktól, jóformán semmit. Ez talán igaz is, de a költőt nem lehet azon mérni, hogy jó tanuló-e vagy sem. Ady nyugatossága nem jelenti a nyugati irodalom „eredményeinek" átültetését magyar talajba – hanem sokkal többet, kifejezhetetlenebbet, belső életformát, mérhetetlenül összetett lényének központi és jelképes erővonalát. Saját szemében és kortársai szemében ez is politikum volt, egyesekből rajongást váltott ki, másokból gyűlöletet. Ma, amikor a magyarság Adyban sorshordozó, reprezentatív költőjét látja, a mítosz elfedi Ady nyugatos vonásait. De idővel, amikor Ady már klasszikus lesz, és alakja végleg megszabadul minden efemertől, még a mítosztól is, nyugatossága nagyon fontos szín lesz a magyarság spektrumában.

A MÍTOSZ MÍTOSZA

Valamennyi többi egyetemi tanárunkat együttvéve nem érte annyi támadás az utóbbi években, mint Kerényi Károlyt. Ezeket a támadásokat általában úgy kellett tekintenünk, mint az együgyűek önkéntelen és irigy hódolatát az igazán jelentékeny szellem előtt: reagálni rájuk teljesen fölösleges lett volna. De most, hogy a *Magyar Csillag*ban támadták meg, és méghozzá olyan literary gentleman, aki saját írásaiban nem közönséges, sőt riasztó mérvű intelligenciát tálalt ki, úgy érzem, meg kell szólalni Kerényi barátainak is. A hozzászólásra ettől eltekintve csak az jogosít fel, hogy az antik vallások történetéhez éppoly keveset értek, mint Szentkuthy Miklós.

Szentkuthy kárhoztatóan állapítja meg, hogy az „élet", az ősvalóságok rajongó kultusza, ami Kerényi tanainak egyik fontos vonása, fáradt civilizáció jele, dekadenciatünet; az életről nem az beszél legtöbbet, akiben megszakítatlan az életáram, „a nyár nem álmodik". Megállapításával meglehetősen egyetértünk, ez is késői civilizáció jele, mint minden, amit a vég felé esendő korunkban az alkotók alkotnak. Ebben a dekadenciatünetben, amint mindnyájan tudjuk, Kerényinek igen előkelő rokonsága van: Nietzsche, Ady, George, Lawrence és még néhányan. Csak azt csodálom, hogyan jöhetett rá ilyen banális és unalmas igazságra az a Szentkuthy, aki néhány sorral lejjebb még azt is banálisnak és unalmasnak találja, hogy a mai vallástörténészek igyekeznek megmagyarázni és a tények minél szélesebb területére alkalmazni egyes megállapításokat, amelyekre Bachofen már a múlt században rájött? Arról nem beszél, hogy Bachofen felfedezéseit olyan szibillinikus formában adta elő, hogy csaknem száz évig tartott, amíg az emberek megértették, és hogy ez alatt a száz év alatt a primitív népekkel foglalkozó tudományok

olyan óriási adattömeget tártak fel, amelyek Bachofen tanításainak egészen más kontúrt adnak. Az új vallástörténetre azt mondani, hogy banális, tehát olyan dolog, mintha valaki unalmasnak és feleslegesnek találná az egész bakteriológiát azon az alapon, hogy Leuwenhoek már a XVII. században rájött arra, hogy vannak a világon mikrobák. Ha minden banális volna, aminek az alapgondolatát valaha már kimondta valaki, a tudomány letehetné a fegyvert.

Általában nagy szerencse, hogy a tudománynak Szentkuthyhoz kevés köze van: mert hiszen azt is szemére hányja Kerényinek, hogy a jelenségek áttekinthetetlen káoszában bizonyos alapvető fogalmak segítségével igyekszik kiigazodni, a tények nyáját logikai struktúrák, „egységek" és „ellentétek" karámjába akarja terelni, szóval azt teszi, amit tudományos gondolkozásnak szokás nevezni. Nem kétséges, hogy Kerényi legközelebbi rokonai és ihletői a német „szellemtudomány" nagyjai; de minthogy az utóbbi két évtizedben a történelmi diszciplínák területén más, mint német kezdemény jóformán nem is volt, Szentkuthynak ez a megállapítása is csak azt jelenti, hogy Kerényi tudományosan gondolkozik. Avval is megnyugtathatom Szentkuthyt: a történelmi jelenségek közös nevezőre hozásában a legfőbb mester eleddig Taine, aki igazán nem volt német, bár sosem tagadta, hogy a németekhez járt iskolába, mert úgymond, a németeknek köszönheti az emberiség a XIX. század legnagyobb vívmányát, az elvont gondolkodást.

De mindez magától értetődő és nem is olyan fontos. A klasszikus filológia legfőbb célja, érzésem szerint, nem is az, hogy igazságokat tárjon fel (ez a természettudományok dolga), hanem az, hogy kedvet ébresszen az antik világ alkotásainak személyes megismeréséhez és ahhoz, hogy lelkünket elmerítsük örök újjászülő vizükbe. Szentkuthy kimondja cikke végén, minden előzetes megokolás nélkül és minden előző mondanivalóját megcáfolva, cikkének egyetlen igazán elfogadható mondatát: Kerényi előadásai és művei „ihletforrás és izgatószer lehet azoknak, akik el akarnak indulni Hellász útjain". A klasszikus ókor legtöbbünk számára, valljuk be, a történelem legsivárabb kora volt, hősei és szobrai mind úgy éltek tudatunkban, mintha egy középiskolai tankönyv lapjairól léptek volna ki, és még

Nagy Sándor kezébe is odaképzeltük mindig az esernyőt, amelyet egy unalmas óra alatt odarajzoltunk neki. Kerényi eléggé meg nem köszönhető érdeme, hogy az utóbbi években fiatal intellektuelek számára az ókor megint izgalmasan élő aktualitás lett. Egyetemi oktatásunkban, amely a normálisnál is laposabb és élettelenebb, tudományos világunkban, amely az aggkori végelgyengülés jeleit mutatja, Kerényi az újszerű szín, az eleven gesztus, a teremtő nyugtalanság. Nemcsak a legkülönbözőbb szakokra járó egyetemi hallgatók látogatják előadásait, hanem olyanok is nagy számban, akiknek egyetemmel semmi kimutatható összefüggésük nincsen, akiket kizárólag Kerényi személyisége, romantikus pátosza, szavainak felemelő és katartikus hatása vonz oda. Kerényi Károly nemcsak a Geistot képviseli (hogy írhat le Szentkuthy ilyen ócska vicceket?), hanem a szellemet is, ha van ilyesmi a világon, és ezt érzi az a soksok hallgató, aki ünnepélyes emelkedettséggel ül be óráira. Amikor bálvánnyá duzzasztott szellemi középszerűségeinkről nap mint nap magasztaló hódolatot rebeg a függő viszonyban lévő tudományos kritika, nem volna szabad az egy-két maradék független embernek elkövetni a Szentlélek ellen való vétket, bántani azt a tudóst, aki halálmegvető bátorsággal mer nem középszerű lenni.

Az igazi irodalomtörténet tulajdonképpen propaganda a jó irodalom érdekében

Interjú

(Szerb Antal néhány hónappal ezelőtt megjelent *Világirodalom-történet*-ét egyre többen olvassák nemcsak szakmabeliek, hanem a „bestseller"-ekre kíváncsi nagyközönség is. E váratlan érdeklődés okát a „száraz téma" iránt megkérdeztük magától a szerzőtől.)

– Mint ahogy a patikus a keserű orvosságot édes burkolatba rejti, hogy „élvezhetővé" tegye, úgy igyekeztem én is ezt a nem kedvelt témát szórakoztató formában előadni. Emiatt egyrészt tiltakozást kaptam a szaktudósok részéről az effajta megoldások ellen, másrészt valóban „megfogtam" a közönséget az irodalomtörténet iránti érdeklődésre. Az irodalomtörténészek gyanúsan szellemesnek találják ezt a könnyedséget, úgy gondolják, hogy tudományos munkában a szellemesség már kétségtelenül a felületességet jelzi. A hasonló tárgyú művek nagy többsége csakugyan nem kényezteti el az olvasót szellemesség dolgában. Ennek pedig az a következménye, hogy az olvasók nem szívesen forgatják, rábízzák a szakemberekre. Ez nagy baj, mert az irodalomtörténet elsősorban nem tudomány, hanem propaganda. Propaganda a jó irodalom érdekében. Célja, hogy étvágyat csináljon az igazi irodalmi művek olvasásához. Ha az ilyen célú munkát az olvasó nem tudja jó lélekkel a kezébe venni, és unalmasnak találja, akkor éppen a legfőbb célunkat tévesztettük el – ezért igyekszem tőlem telhetően olvashatóan, mulattatóan írni.

(Mik a világirodalom várható irányai?)

– Nagyon hozzáértő emberek szerint egy új realizmus korszaka következik. Mostanában különösen amerikai példákra lehet hivatkozni: Steinbeckre vagy Hemingway-re, s ennek az új irodalmi iránynak már a film világába is eljutott sikere és létjogosultsága –, Steinbeck *Érik a gyümölcs* című regényének filmváltozatában. A hú-

szas évek merész kísérletezései után a harmincas és negyvenes évek irodalma megint józanabb és szürkébb – közelebb jár a valóság egyszerű ábrázolásához, tehát realisztikusabb. Lejárt a szeszélyes belső monológok, az idővel való kísérletezések kora, a csodával és meseszerűvel való játszadozás, amely a húszas évek irodalmát oly érdekessé tette. Az expresszionista nyelvújításnak és a formarombolásnak úgyszólván nyoma sem maradt: a költők felhagytak a szabad versekkel, visszatértek a rímekhez és a kötött formákhoz.

(Ez kétségtelen jele a fejlődésnek?)

– Nem vagyok benne biztos, hogy ez csakugyan fejlődés-e, csakugyan azt jelenti-e, hogy érettebb, szolidabb, közösségibb irodalom felé megyünk. Lehet, hogy csak a fáradtság jele mindez, lehet, hogy nyugodalmasabb időkben az irodalom megint nyugtalanabb lesz, és visszatérnek a félbehagyott kísérletekhez. Az írókat ma a tartalom, a mondanivaló, a „világnézet", a szocialista oldal sokkal jobban érdekli, mint a forma. Korunkban a l'art pour l'art elve csakugyan nem időszerű – ezt a luxust most nem engedhetjük meg magunknak. De nagyon helytelen volna ebből arra következtetni, hogy a művészetben a tartalom fontosabb, mint a forma, és hogy a merész újítások kora véglegesen lejárt. A művészetben minden új mondanivaló szükségképpen új formát keres előbb vagy utóbb. A kilencvenes évek új szociális érzése csak akkor csinált új fejezetet az irodalomban, amikor megtalálta az új formát is, a naturalizmust. A 900-as évek új magyar életérzése pedig akkor, amikor Ady Endre és Babits Mihály költészetében új formát talált. Bízom abban, hogy meg fogok érni új izmusokat, új iskolákat, új kifejezésmódokat, amelyek az olvasók nagy többsége számára – esetleg az én számomra is – eleinte bizony érthetetlenek lesznek. Nincs sok bizalmam viszont az olyan dolgokban sem, amelyeket mindenki könnyen megért. Az lehet bestseller, lehet kitűnő propaganda, de a nagy művészet eleinte mindig a keveseknek szól – mert természetétől fogva arisztokratikus.

Ruhahiány teszi az embert

Barátom, az író mondja:
Nem sokat értek a közgazdaságtanhoz, de most, azt hiszem, egy gazdasági törvényre jöttem rá. Rájöttem az irodalom gazdasági vastörvényére. És ez igen szomorú. Ide hallgass!

Egy idő óta feltűnően többet keresek, mint azelőtt. Ez nem csoda, hiszen olyan könyvkonjuktúra van, amilyent még nem látott az ezeréves Magyarország, a könyvkiadók gomba módra elszaporodnak, a kereskedők lázasan eladják, és az emberek lázasan megveszik a könyveket, amelyeket a kiadók kiadnak – és ebből a nagy sürgés-forgásból az írónak is leesik valami. Nem sok, de mégis több, mint máskor. Megtörténik, hogy kifizetem a házbért, a villanyt, a gázt, meg miegymást, amit ki illik fizetni, és még mindig marad valami pénzem.

Így született meg bennem a probléma, életemben úgyszólván először: mit csináljak azzal a pénzzel, ami megmaradt? Könyvet, színházjegyet nem veszek, mint a „közönség", ezt valahogy tiltja írói méltóságom, az ilyesmit ingyen kell kapnom vagy sehogy. Természetesen merült fel tehát bennem az a gondolat, hogy kiegészítsem ruhatáramat. Veszek, mondjuk, egy inget vagy két zsebkendőt. Esetleg egy nyakkendőt is. Kesztyűről is lehet szó. Évek óta nem jutott ez az eszembe. Most egy reggel elhatároztam magam, és elindultam bevásárolni.

A többit akár el sem kell mondanom. Kiderült, hogy a számomra oly megdöbbentő arányú fellendülésem távolról sem elég ahhoz, hogy inget vagy zsebkendőt vehessek. Pénzemen egyáltalán

nem vehetek semmit,

amit érdemes volna. Ekkor jöttem tisztába azzal, hogy az emberek

azért veszik meg a könyveimet, mert nem vehetnek inget, nyakkendőt, harisnyát.

– Ezt mindenki tudja – vetettem közbe. – Ez a nagy gazdasági törvény, amelyet kitaláltál? Tudod mit, maradj inkább az irodalomnál.

– Várj csak – mondta az író. – Az alaptörvény, vagy ha úgy tetszik, alapparadoxon, így hangzik az én megfogalmazásomban. Az írónak akkor van pénze, amikor nem tud rajta semmit sem venni, és amikor tudna rajta valamit venni, akkor nincs pénze. Mert nyilvánvaló, hogy azok az emberek, akik azért vesznek most könyvet, mert nem vehetnek inget vagy harisnyát, abban a percben nem fognak többé könyvet venni, mihelyt megint inget és harisnyát vehetnek. Amikor tehát megint lehet majd inget és harisnyát kapni, emberi áron és emberi árút, akkor nekem megint nem lesz miből megvennem.

A könyvekből élő emberek már előre borzalommal gondolnak arra az időre, amikor a világ megint rendbe jön majd egy kicsit, és az embereknek megint módjukban áll majd annyit költeni a ruházatukra, mint azelőtt. Úgy gondolják, a könyvkonjunktúra előbbutóbb összeomlik, mint a kártyavár, és ez a katasztrófa feltartóztathatatlan. Mert ki fog Magyarországon könyvet venni, amikor majd nemcsak inget és harisnyát, hanem még ruhát és cipőt is kaphat?

Mármost én azt gondolom, az írónak, könyvkiadónak, könyvkereskedőnek nem volna szabad fatalista módra beletörődnie a gazdasági élet vastörvényeibe, nem volna szabad ölbe tett kézzel várnia, amíg fejére szakad a vész. Gondosan és jó előre ki kellene építenie védelmi intézkedéseit. És azt hiszem, az előbb mondottakból csalhatatlanul következik a védekezés egyetlen módja.

Köztudomású dolog, hogy minálunk élnek a legjobban öltözködő férfiak. Sehol a világon nem fordítanak az emberek akkora gondot ruházatukra, mint Magyarországon. Ha külföldön igazán jól öltözött férfit látsz, majdnem biztos lehetsz abban, hogy magyar az illető. Nem mondom, az angol szemében is ruha teszi az embert, de az ő eleganciája éppen abból áll, hogy nem látszik rajta, hogy törődik a ruházatával. Igazi angol például a világ minden kincséért sem

menne ki az utcára olyan nyakkendőben, amely nincs félrecsúszva. A latin országokban pedig azután igazán és őszintén nem törődnek azzal, hogy mit és hogyan vesznek fel. A Párizst járt magyarok legerősebb és legnagyobb megrázkódtatása mindig az, hogy ott mennyi sálos, nyakkendőtlen, micisapkás alak jár az utcán elegáns hölgyekkel karonfogva.

Nem mondom, nagyon szép dolog, ha honfitársaink fejlett esztétikai érzéke azt diktálja, hogy mindig kifogástalanul öltözködjenek – de látod, én attól félek, ezért nem telik nekik könyvre normális körülmények közt. Azt a pénzt, amit odakint könyvre költenek, nálunk eleganciára fordítják. Ezen kellene segíteni a magyar kultúra érdekében.

A képviselőházban foglalkozni kellene ezzel a kérdéssel. Hiszen manapság már nem úgy van, mint azelőtt, honatyáink gyakran szólnak hozzá irodalmi és művészeti kérdésekhez. Minduntalan felemelik szavukat, hogy ezt vagy azt a könyvet égessék el, ezt vagy azt a kiállítást csukják be, ezt vagy azt a színdarabot vegyék le a műsorról. Lassanként nem is lesz rendes író az, akinek a könyvét még nem akarták elégetni.

Ha én képviselő volnék, egy „irodalmi ruharendelet" tervezetét terjeszteném a Ház elé. Ez az irodalmi ruharendelet azt a célt szolgálná, hogy stabilizálja a mai állapotokat ruházkodás szempontjából. Elrendelném, hogy az embereknek a békeidőben sem szabad több ruhát vásárolniuk, mint amennyit mostan vesznek.

– Kedves barátom – vetem közbe –, ez kegyetlenség lenne.

– Szó sincs róla. Hiszen azért ma sem járunk meztelenül. A legtöbbünknek van annyi felvennivalója, amennyit a szemérem megkíván. Nem ragaszkodom ahhoz, hogy járjunk rongyosan, bár ez ellen sincs elvi kifogásom. Csak annyit követelnék meg, hogy szálljon le a magyar férfiruházkodás, mondjuk, békebeli párizsi nívóra. És inkább olvasottságban vegyük fel a versenyt a párizsiakkal.

– Úgy érzem – mondom –, íróhoz nem méltó az ilyen gondolkodás. Az író mesterségénél fogva, legyen az egyéni szabadság híve. Ne akarjuk előírni az embereknek, hogy hogyan öltözködjenek. Hiszen innen már csak egy lépés a kötelező egyenruhaviselés.

– Látod, ebben igazad van – mondja az író eltűnődve. – Várj csak. Akkor talán oda módosítanám indítványomat, hogy a vásárló köteles minden ruházati cikk vásárlásakor bizonyos mennyiségű könyvet is venni, a vásárlás arányában. Aki kesztyűt vesz, köteles egy novellás kötetet is megvenni. Egy pár cipővel három regény jár. Aki öltönyt csináltat, előfizet egy tudományos sorozatra. Aki városi bundát vesz, megveszi a teljes Jókait is. Hidd el öregem, ez a gondolat nagyon életképes. Már csak azért is, mert az emberek gondolkozásában egybeforrna így a ruha és a könyv, és ez csak növelné a könyvek közkedveltségét. A bútorkereskedők kombinált szekrényeket árulnának, egyik fele ruhás-, másik fele könyvszekrény. Ide helyeznék el az emberek az egyszerre vett könyveket és ruhákat.

Lassanként a ruhadarabokat arról a könyvről neveznénk el, amelylyel együtt kell vásárolni. Gondold meg, ennek mekkora propagandaértéke lenne. „Vettem egy gyönyörű Kosztolányi-cipőt" – mondaná az egyik ember a másiknak. „Igazán? Hol, mondd?" – „Hát a Krúdy-nagyáruházban." – „Én mindig Móricz Zsigmondnál szoktam vásárolni. Kitűnő cég, csak erős, tartós árut ad el." – „Én inkább Krúdynál veszek. Az egész helyiség olyan hangulatos." És így lassanként elérnők azt, hogy az irodalom az élet szerves részévé válnék.

Ebben maradtunk.

FIATAL IRODALOM

A *Magyar Nemzet* (1943) december 8-i számában Gogolák Lajosnak igen érdekes cikke jelent meg *Fiatal irodalom* címen. A cikkíró már több ízben foglalkozott azzal a témával, és mindannyiszor ugyanarra az eredményre jutott. Szerinte a mai magyar irodalom fő hibája az, hogy nem foglalkozik a társadalom problémáival. Ezt már szemére hányta az ún. esszéistáknak, akik közt egyébként ő maga is nem utolsó helyet foglal el, szemére hányta az ún. falukutatóknak, és most szemére hányja az egész fiatal magyar irodalomnak, általánosságban. Erre szeretnék egy-két szóval válaszolni, nem a fiatal irodalom nevében, nem akarok annak fogadatlan prókátora lenni, hanem az irodalomszociológia nevében, amely közös szívügyünk, a cikkírónak és nekem.

A dolog ott kezdődik, hogy az írók nem a kritikustól kérdik, hogy miről írjanak. Azt ők maguk jobban tudják. A kritikusnak nem az a feladata, hogy arról beszéljen, miről nem írnak az írók, hanem arról kell beszélnie, hogy miről írnak – ez a kötelező kritikai alázat; minden olyan kritika, amelyből ez hiányzik, teljesen és eleve improduktív.

Azután az a tétel, hogy az irodalom egyedüli célja a társadalomábrázolás, azt hittem, hogy már teljesen elavult. Ez a tétel a századvégi naturalizmus nagy csatakiáltása volt, és idejét múlta a naturalizmussal együtt. Nem mintha nem volna az irodalom egyik fontos feladata a társadalomábrázolás – de nem ez az egyetlen feladata: aminthogy általában meddő dolog azon vitatkozni, hogy mi az irodalom feladata. Az egyik író számára ez, a másiknak az, a feladatok hely és idő szerint végtelenül változnak. A múlt század végén, amikor a szellemi eliten egy minden addiginál erősebb szociális részvét

és lelkiismeret-furdalás vett erőt, ennek az alapérzésnek természetes irodalmi kifejeződése volt az, amit ők társadalomábrázolásnak neveztek, és ami legtöbb esetben vádirat volt a társadalom ellen.

De ebből nem lehet azt a szabályt levonni, hogy az író legfőbb kötelessége vádolni a társadalmat. Nem is érdemes példákat felhozni, mert hiszen csaknem az egész világirodalmat idehozhatnám tanulságul, hogy igen nagy irodalmi remekművek keletkeztek, amelyekben társadalomábrázolásról egyáltalán nem esik szó. Csak arra szeretném Gogolák figyelmét felhívni, hogy még a múlt század nagy realista regényeiben, a csodálatos oroszokban sem a társadalomábrázoló szándék a leglényegesebb. Szomorú kevésre becsülése lenne Dosztojevszkijnek vagy Tolsztojnak, ha azt mondanám róla, hogy regényeikben az orosz társadalmat akarták ábrázolni, nem pedig az Istent kereső és Isten elől menekülő lélek magányos vergődéseit. A társadalomábrázolás mindig csak a középszerű írók feladata volt; a nagyok közül talán csak Zola vállalkozott erre a szerepre, de ő is sokkal többet adott.

Másfelől nézve a problémát: nem szabad elfelejteni, hogy minden író a társadalom kifejeződése, akár akarja, akár nem, sőt talán éppen akkor a legjobban, amikor nem akarja. Az írói mondanivaló közül a legfontosabb sokszor az, ami öntudatlanul mondódik ki a sorok közt. Ezért felesleges a magyar írónak szemére hányni, hogy nem foglalkozik társadalmi problémákkal; hiszen ha nem foglalkozik, már az is, magában, társadalmi állásfoglalás. Sakulin, a szovjet-orosz irodalomtörténetíró, külön fejezetet szentel a századvég szimbolista, impresszionista íróinak, akik szándékosan elvszerűen elfordultak az orosz irodalom addig folytatott, nagyon is politikai és szociális jellegű irányától – és ebben az elfordulásban megint csak társadalmi állásfoglalást lát; a kapitalista nagyváros margóra teszi, kiszorítja társadalmából azokat, akik gyengéik vagy éppen erényeik folytán nem vehetik fel a létért való küzdelmet a kapitalista formák közt; ezekből lesz a déclassé szellemi ember, a bohém, és ennek a társadalmi rétegnek megfelelő kifejezése Sakulin szerint, a szimbolizmus és a többi izmusok. Hasonlóképpen a fiatal magyar írók is a mai magyar társadalomról mondanak valamit, amikor holdvilágos tájakról,

biedermeieres hangulatokról, és örök költői, örök emberi nosztalgiákról beszélnek. Hogy mit mondanak a mai magyar társadalomról mellébeszélésükkel, nem akarom hideg értekező prózába lefordítani. De annyit elárulhatok, hogy amit mondanak, nem nagyon hízelgő. Csak olvasni kell tudni a sorok közt. És vannak olyan korok, amikor a társadalmas mondanivaló csak a sorok közt szólal meg. A kritikusnak elsősorban a sorok közt olvasás művészetét kell megtanulnia.

Végül is: mindenki tudja, hogy van a mai magyar irodalomnak egy szárnya, talán a legjelentékenyebb, amely igenis társadalmi problémákkal, a legégetőbb problémákkal, a magyar falu problémáival foglalkozik. Ezt a fontos áramlatot Gogolák elintézi azzal, hogy csalódtunk benne. Nem tudom, kik csalódtak benne, és azt sem közli, hogy miért. De a legtöbben nem csalódtunk benne, és Illyéstől, Tamásitól és társaiktól nagyon sokat várunk változatlan.

A fiatal nemzedéket azzal vádolja, hogy visszakanyarodik a l'art pour l'art eszménye felé. Ez általánosítás – de ha igaz, akkor sem olyan katasztrófa. Mert a l'art pour l'art ebben az esetben csak azt jelentené, hogy a művészet, az irodalom a napi élet égető problémáitól, amelyeket az író úgysem tud megoldani, és amelyekről ma úgysem beszélhet nyíltan és őszintén, azokhoz a problémákhoz fordul, amelyek mindig is egyformán tárgyai voltak az irodalomnak, amelyekről már Homérosz is mondott egy-két bölcs dolgot és Dante és Shakespeare sem röstellték foglalkozni vele: szerelem, halál, természet, az emberi dolgok örök problematikájához.

NYILATKOZAT „AZ ÚJ KÖNYVEK KÖNYVÉ"-BEN

Ha az első kérdésre pontosan felelnék, meg kellene írnom az önéletrajzom. Sok könyv volt igen nagy befolyással rám; jóformán csak könyvek voltak befolyással rám, és emberek, akik könyveket írtak.

Az irodalomra és a magamban rejlő irodalmiságra Babits Mihály versei eszméltettek rá tizenhat éves koromban. Babits költészetének a hatását később követte az Adyé; és az oroszok és Ibsen.

Egyetemi éveimben, német szakos tanárjelölt lévén, Goethe és Hölderlin, Stefan George és Gundolf iránt éreztem csaknem vallásos tiszteletet. Azóta meglehetősen eltávolodtam a német idealizmustól és a német szellemtől általában. Paradigmatikus helyüket az új angol írók foglalták el, elsősorban Aldous Huxley, azután Chesterton, Lytton Strachey és Katherine Mansfield. Az új angol szellem vezetett el a XVIII. század nagy íróihoz; Casanova önéletrajza volt a legérdekesebb könyv, amit olvastam.

De nem ezek az írók váltották ki belőlem a legerősebb érzelmi reakciót. Ha felsorolom azokat az írókat, akik „a szívemhez legközelebb állnak", igen furcsa összetételű névsort kell leírnom, időben, térben és értékben egymástól igen távol álló nevekkel. Talán csak én gondolom, hogy ezek az írók és költők valamiképp rokonok egymással; hogy hogyan, mi módon, talán egyszer majd meg tudom írni:

Sterne, Osszián, Jean Paul, Vörösmarty, Yeats, Szomory, Krúdy, Füst Milán, Giraudoux.

A kortárs magyar írók közül Márai Sándor írásait olvasom a legtöbb kíváncsisággal és élvezettel.

NYILATKOZAT „A KIRÁLYNÉ NYAKLÁNCA" MEGJELENÉSE ALKALMÁBÓL

A legjobban annak örülök, amikor azt hallom, hogy ismerőseim, legnagyobb meglepetésükre, úgy olvassák irodalomtörténeti könyveimet, mint egy regényt. Ezt is akartam. Kiemelni az irodalomtörténetet az iskolás porrétegből, eleven valósággá tenni, és ezáltal az emberekbe kedvet önteni ahhoz, hogy ne csak a bestsellereket olvassák, hanem az ún. irodalomtörténeti nagyságokat is. Az irodalomtörténésznek elsősorban propagandistának kell lennie, a régi nagy értékek reklámfőnökének. Természetesen ez kétélű dolog. Az emberek nálunk megszokták, hogy a tudományos könyveket nem lehet elolvasni, amiből azt a logikailag is helytelen következtetést vonják le, hogy amit el lehet olvasni, az nem lehet igazán tudományos könyv. Több bírálóm kifogásolta könyveim könnyed és sokszor gúnyos hangját, és azt állította, hogy nem tisztelem az irodalmat, tekintettel arra, hogy ilyen barátságosan beszélek róla. Ezeknek csak Jules Renard egy mondásával tudnék válaszolni: „Ön nem szereti az ironikus embereket. Játszanak legmélyebb érzelmeikkel. Ez olyan, mintha azt mondaná: ez a papa nem szereti gyermekeit, mert játszik velük."

Most egy történelmi tárgyú könyvet írtam. Bírálóim ezúttal természetesen azt fogják mondani, hogy nem tisztelem a történelmet. Tulajdonképpen igazuk is van: nem tisztelem. Miért tisztelném? A múlt nem sokkal különb, mint a jelen, és hogy a jelen milyen, arról, ugyebár, Magának nem kell beszélnem. Nem tisztelem; de viszont szeretem a történelmet. Érzelmileg, mélyen, szenvedélyesen. Úgy szeretem, mint Olaszországot. Mint a teát. Mint az alvást. Az otthonom a történelem. Vagy talán még inkább: emigrációm földje. És az olvasóra bízom: ha mindenáron ragaszkodik hozzá, hogy az író „tudományosan", tehát felülről, ex katedra beszéljen hozzá,

vágja földhöz a könyvemet. Én jobb szeretek úgy beszélni hozzá, mint ember az emberhez, barátokat és közösséget keresve.

Ez a könyv Marie Antoinette királyné nyakláncának híres történetéről szól, vagyis a francia forradalom előzményeiről. A szokott történelmi életrajzoktól egyrészt abban különbözik, hogy nem életrajz, másrészt és főképp pedig abban, hogy nem elégszem meg az események elmondásával, hanem igyekszem elmagyarázni azokat, előzményeikkel és következményeikkel, messzire nyúló szellemi és lelki összefüggéseikkel együtt. Így kísérlem meg egy rendkívül kalandos és mégis elejétől végig igaz történet keretében bemutatni XVI. Lajos korának francia társadalmát, irodalmi és érzelmi életét, nevezetes figuráit, és az egészet egy eleven és szuggesztív tablóba állítani össze, amely képet ad arról, hogy miért kellett kitörnie a francia forradalomnak. A könyv műfaji szempontból kissé kísérlet jellegű, és én vagyok rá természetesen a legkíváncsibb, hogy milyen lesz a fogadtatása.

ÍRÓ, NE ÍRJ

Író, ne írj. Ne alakulj át irodalmi üzemmé. Felejtsd el a tárgyias kor nagy jelszavát: hogy az író is mesterember. Vagy légy igazán úgy mesterember, mint mintaképeid, a középkori művesek. Maradjon egy kicsit ünnep az az óra, a nap, a hét, amikor írsz. Nem mentség, hogy meg is kell élned, nem mentség család és gyermek. Hiszen úgyis csak önigazolásképp hivatkozol ezekre; az igazi ok, amely hajszol, nem ez.

Az igazi ok az, hogy olyan korban élsz, amikor nagyon nehéz nem alakulni át üzemmé. Körülötted mindenki üzemben hajszolódik – téged is magával ragad a termelés féktelen tempója. Te is árut akarsz a piacra dobni, minél többet, minél gyorsabban, nagy forgalmat akarsz lebonyolítani. Polgári öntudatod megköveteli, hogy te is sokat dolgozz, mint a többiek, dolgozz szünet nélkül, küszöböld ki az életedből a tétlenséget.

Mert a tétlenségtől te is éppúgy félsz, mint a többiek – mint barátod, az orvos, a bankár, a színész. Félsz a tétlenségtől, mert akkor eljöhet egy pillanat, amikor egyedül maradsz önmagaddal. Nem mintha ilyenkor gyötrő kérdések ébrednének benned, lelkiismeret, emlékek, vágyak, nem... hanem éppen azért, mert önmagadnak semmi mondanivalója nincs önmagad számára. A horror vacui fog el, ha arra az űrre gondolsz, ami önmagad vagy, a Semmitől félsz, amely benned tátong. Valamit közbe kell helyezned életed és az Ős-félelem közé, léted és a nemlétezés közé, és minthogy lelked már rég elvesztette örök tartalmait, csak a munka maradt meg, és riadt félelemmel írni kezdesz, írsz, írsz.

Oly szörnyű látni, legkülönb írásművészeink hogyan mennek tönkre ebben a hajszában, hogyan fogy egyre a mondanivalójuk,

mint elvágott búvárkanyonból a levegő, fuldokolva hogyan mondják el újra és újra, amit már elmondtak – mert iszonyodnak az egyetlen gyógymódtól, ami még segítene. A *hallgatástól*. Három évig nem lenne szabad egy sort sem írniuk. Hagyni, hogy felgyűljön az igazi anyag. Érlelni, mint a gyümölcsfa, egy csendes nyáron át. És csak mikor már úgy szökken fel belőle, mint szúrt sebből a vér, mint szúrt lélekből a sírás, csak akkor, csak akkor...

Író, ne írj. Tanuld meg újra, amit minden ősi bölcsesség hirdet: a szónál többet ér a hallgatás. Olvasd el, mint mond Kierkegaard: „Világunk, életünk beteg. Ha orvos lennék, és megkérdeznének, mit tanácsolok, csak ezt felelném: Csöndet teremtsetek!"

Író, hallgass te is. Járj elöl jó példával. Borulj le a gyermekisten Harpokratész előtt. Oly sokat beszéltél már a titokról, tanuld meg most elhallgatni titkodat. Ne légy gazdaságos, ne sajnáld az elvesztett időt, ne sajnáld azokat a műveket, amelyeket nem írsz meg. A legnagyobb írók nem írták meg legnagyobb műveiket; ha naponta huszonnégy órát írsz, amit elmondhatsz, akkor is oly kevés, oly töredékes. Tiszteld a kimondhatatlant. A haldokló farkasról végy példát te is De Vignyvel, hallgatva tűrj, és ha nagyon fáj, mágikus igeként morogd magad elé:

Seul le silence est grand; tout le reste est faiblesse.

Mutatók

LELŐHELYMUTATÓ

Az összegyűjtött tanulmányok lelőhelye és megjelenési időrendje a következő:

Kölcsey. Minerva, 1926.
Stefan George. Symposion, 1926.
A magyar újromantikus dráma. Irodalomtörténeti Füzetek, 1927.
Az Udvari Ember. Minerva-könyvtár, 1927.
Az intellektuális költő. Széphalom, 1927.
Ibsen. Napkelet, 1928.
William Blake. Széphalom-könyvtár, 1928.
Az ihletett költő. Széphalom-könyvtár, 1929.
Magyar preromantika. Minerva-könyvtár, 1929.
Vörösmarty-tanulmányok. Minerva-könyvtár, 1930.
Az irodalmi elmélet új nemzedéke. Válasz, 1934.
Középosztály és irodalom. Válasz, 1934.
A magyar őstehetségek problémái. Budapesti Hírlap, 1934.
Hétköznapok és csodák. Révai, 1935.
Dulcinea. Sziget II., 1936.
A harmadik torony. Nyugat, 1936.
Babits Mihály Összes Versei. Nyugat, 1937.
Nyilatkozat „Az új könyvek könyvé"-ben. 1937.
Könyvek és ifjúság elégiája. Nyugat, 1938.
Százéves dolgok. Nyugat, 1938.
Az Ady-mítosz és a Drang nach Westen. Magyar Nemzet, 1939.
A mítosz mítosza. Magyar Csillag, 1941.
Az igazi irodalomtörténet tulajdonképpen propaganda a jó irodalom érdekében. Esti Kisújság, 1943.

Gogol. Nyugat, 1944.
Ruhahiány teszi az embert. Magyar Nemzet, 1944.
Irodalomtudományi Társaság. Kézirat.
Fiatal irodalom. Kézirat. (1944)
Nyilatkozat „A királyné nyaklánca" megjelenése alkalmából. Kézirat.
Író, ne írj. Kézirat.

NÉVMUTATÓ

Adányi András 397
Addison 325
Adelung 302, 355
Ady Endre 18, 202, 205, 208, 220–221, 223, 225, 288, 290–291, 304, 345, 370, 381, 395, 426, 440, 459, 599, 677–678, 682, 726, *736–741*, 745, 753
Ágoston, Szent 22–23, 43, 295, 312, 404
Akszakov, Sz. 466
Alain-Fournier 518, *520*, 528, 581, 634
Allen, Hervey 606
Alxinger, J. B. 336
Amadis 450–451, 486–487, 489
Anderson, Sh. *592*, 597
Andrea, Giovanni 163
Angoulème hg. 694, 696–697
Angyal Dávid 36, 54
Anonymus 417
Antal, Remete Szent 699
Ányos Pál 274, 278, 298, *341–346*, 352, 381
Áprily Lajos 718
Apuleius 482
Arany János 49, 66, 75, 109, 113–114, 200, 202, 209, 286, 332, 362, 365, 405, 420, 459, 525, 632.
Arany László 106
Aranyosrákosi Székely Sándor 400, 406, 407
Argout, A. M. A. 697
Ariosto 131, 673
Arisztotelész 57, 174, 195, 314, 325, 404
Attar, Ferideddin 207
Aubigné, d' 452
Augustus 273

Baader, F. von 256
Babits Mihály *200–220*, 290–291, 366, 377, 380, 384, 392, 394, 399, 430, 440–442, *457–462*, 599, 633, 657, 676–678, 716, 745, 753
Bachofen 741–742
Bacon 257
Baïf, J. A. de 268
Bajza József 51, 64, 382, 699–706
Balassi Bálint 295, 302, 331, 333, 724
Balázs Béla 494
Bálint György 10, 13–14
Balzac 148, 194, 467, 499, 512–513, 526, 534
Bánóczi József 446
Banville, Th. 98
Barabás Miklós 49
Baránszky-Jób László 715
Bárány Ágoston 381
Baranyai Zoltán 358
Barclay 349, 487
Bardesanes 252
Baring, M. 454, *576*
Baróti Szabó Dávid 269, 276, 281, 286, 336, 398, 414, 445–446
Bárótzi Sándor 354–355
Barta János 714–715
Bártfay László 47, 700

Barth, L. P. 198
Bartha Dénes 714–715
Bartók Lajos 106, 126
Basedow 324
Batsányi János 352, 406, 413–414, 444
Baudelaire 202, 250, 291, 373, 600, 677, 681
Bayer József 363
Bayle 31
Beffa-Negrini, A. 194
Belizár 670
Bellini 197–198
Belohorszky Ferenc 714–715
Bembo 163, 175–177, 196
Bennett, A. 541, *544*
Beöthy Zsolt 100, 108, 121, 129, 296, 358, 417, 446
Berger, P. 246–247, 252, 256, 263–265
Bergson 230, 246, 352, 498, 524, 530
Berkessi István 362
Bernát, Szent 250
Berzsenyi Dániel 48–49, 147, *266–293*, 300, 304–305, 356, 358, 367, 370, 382–383, 434, 459, 699
Bessenyei György 119, 269, 278, 296–297, *301–305*, 336, 339–341, 357–358, 363, 714–715
Bethlen Gábor 487
Bethlen Miklós 714
Bihari János 52
Binyon, R. L. 263
Bisztray Gyula 715
Bjelij 463
Bjelinszkij 470–471
Blackwell, J. A. 325
Blaha Lujza 727
Blair, Hugh 374, 395, 416
Blair, Robert 239, 308
Blake, Catherine 238, 256
Blake, W. *236–265*, 279, 294, 315, 361, 427, 599, 676
Bleuler, E. 294
Bleyer Jakab 302, 358, 364
Blunck, H. F. 618, 632, 639–640
Boccaccio 141
Bodmer 320
Bodnár György 7
Boileau 31, 269, 375
Bonaparte l. Napóleon
Bonnet, C. 55, 272
Bontempelli 684
Botticelli 181, 530
Boucher, Catherine l. Blake
Boucher 307
Bourget 511, 535
Bourmont, L. A. V. de 696
Böhme, J. 247, 631
Bölönyi Ágnes 25
Börne 696
Breitinger, J. J. 320
Bremond abbé 294
Brentano 120
Bresciai Arnold 665
Brett Young, F. 549
Bródy Sándor 636
Bromfield 604
Brooks, Van Wyck 584
Browning 200, 202
Brunetière 345
Bruno, Giordano 174, 182
Buck, Pearl S. *566*
Bunyan, J. 312
Burckhardt 132, 139, 141, 165, 197, 654
Burke, E. 375
Burne-Jones, E. 202–203
Bury, Lady Charlotte 263
Butts, Th. 248, 265
Butterworth, A. M. 263
Büchner 120
Byron 123, 200, 207, 225, 582, 736

Cabell, J. B. *599–601*, 606
Caedmon 282
Cagliostro 247, 323

Calderón 119, 121, 165, 435, 518
Camões 395, 707
Campanella 182
Can Grande 668
Canaletto 336
Carey, H. 501
Carlyle 506, 548
Carossa *628*, 633, 639
Cartwright, J. 131, 192–193, 197
Casa, Giovanni della 138, 193
Casanova 655, 753
Castiglione *130–197*, 683
Cather, Willa 577, *605*
Cavaignac, E. L. 697
Cavalcanti, G. 197
Cazamian, L. 220, 308, 359, 361, 446
Céline 522, *527–528*
Cendrars, B. *517*, 566
Cervantes *449–451*, 453–454, 487
Cesare, Messer 141
Chateaubriand 693, *698*
Chatterton, Th. 237
Chaucer 239
Chénier 375
Chesterton 239–241, 254, 259, 263–265 *570–571*, 753
Cicero 174, 257, 367
Claudel 511, 680–681
Cocteau *508–509*
Cola di Rienzi 665
Coleridge 324
Colette *537–538*, 577
Collier, J. *579–581*, 583
Colonna, Vittoria 131, 153, 192, 195
Conan Doyle 492, 541
Conrad, J. 565
Constant 538
Corneille 505, 730
Cortez 131, 676
Corvin Mátyás 155, 300, 337, 348
Croker, B. M. 578
Cunningham, A. 263
Czakó Zsigmond 112

Csajághy Laura 392, 394, 439
Császár Elemér 48, 100, 110, 114–115, 117–118, 129, 276, 349, 363–364, 443
Csehov 492, 592
Csiky Gergely 98, 101, *104–106*, 109, 113, 116, 119, 122
Csokonai Vitéz Mihály 44, 53–54, 63, 300, 370, 376, 398–399, 417, 441, 443, 459
Csoma Károly 441, 443

Dane, C. 454, *576*
D'Annunzio 662
Dante 28, 37, 92, 149, 152, 174–175, 197, 203, 207, 239, 256, 312, 322, 325, 432, 457, 485, 666, 668, 673, 752
Dayka Gábor 370
De Quincey 324
Deák Ferenc 634
Decsy Sámuel 358
Defoe 488
Dénes Tibor 714
Denis, J. N. M. 274, 336, 405, 411–414, 416–417, 444–446
Denis Mihály l. Denis
Descartes 181, 339, 499
Dessewffy József 701–702, 706
Destouches, Ph. N. 363
Detre Szász 144, 657, 670
Dickens 200, 492, 494, 541–542, 548–549, 568, 594, 616
Diderot 308
Dietrich, K. 193
Disraeli 535
Dóczi Lajos *101–107*, 113, 115, 119–120, 122, 126
Dos Passos 585, *593–595*, 597, 601, 603–604, 637
Dosztojevszkij 223, 249, 443, 452, 463,

467–468, 470, 474, 492, 507–508, 510, 521, 561, 564, 623, 647, 751
Döblin 12, *637*
Döbrentei Gábor 30, 278, 406, 701–702
Döme Károly 445
Dreiser 13, 585, *589–591*, 593
Dryden 257
Dudith András 335
Dugonics András 106, 122, 296, 298, 328, *347–351*, 398, 412, 418–419, 443, 640
Duhamel *507–508*, 526, 686–687
Dumesnil, A. 194
Dürer 380

Ebermayer, E. *636*
Eckhardt Sándor 302–303, 358
Eckhardt, Meister 83, 90, 250
Edschmid, K. *609*
Eichendorff 519, 656
Éjszaki Károly 98, 113, 122
Eliot, George 577
Eliot, T. S. 686
Ellis, E. J. 246, 256, 262, 265
Eötvös József 363, 726
Erdélyi János 267
Ernst, Paul 396, 484
Erskine, J. *601–602*
Erzsébet angol királynő 150, 163, 337, 575
Esterházy Károly 702
Euphues l. Lyly

Fábián Gábor 407–408, 444
Fábián István 267, 715
Faguet 359
Fallada *609*
Faludi Ferenc 295, 336, 729
Farrère, Claude 516
Faulkner 13, 567, *598*
Fáy András 699
Federigo őrgr. 140
Féja Géza 715
Fenyéry Gyula 407, 442, 700
Ferber, Edna *605*
Ferenc, Assisi Szent 139, 556, 571, 684
Ferenc francia király, I. 193
Fest Sándor 444
Feuchtwanger 12, *632*
Ficinus 174
Fielding 333, 363, 488, 540, 551
Finászy Ernő 300
Flaubert 233, 492, 522, 594, 600
Flournoy 260
Forster, E. M. *567*
Fort, Gertrud von le *628–629*, 639
Földessy Gyula 203
France 511, 557, 600–601, 618, 620
Francesco Maria 163, 196
Freud 246, 616, 625
Frigyes császár, Nagy 31
Fromentin, E. 538
Fülöp, II. 138, 163
Füst Milán 667, 753

Galamb Sándor 100, 115–117, 125, 129
Gálos Rezső 722
Galsworthy 544, *546–547*, 567
Garibaldi 665
Garnett, David *579–581*, 583
Garnett, Richard 263
Gauguin 565
Gautier 291
Geibel, E. 128
Geiger L. *197–198*
Gelléri Andor Endre 716
George *73–91*, 208, 220, 291, 365, 378, 426, 440, 621, 633, 640, 682, 741, 753
Gérard, E. M. 695
Gerstenberg, H. W. von 411
Gessner 55, 278, 308, 320
Gide 185, 198, 243, *500–508*, 514, 547, 561, 590, 592, 597, 604, 628, 636, 638, 680–681

Gilchrist, A. 262, 264–265
Giono *520–521,* 528, 581
Giraudoux 522–525, 528, 630, 683, 753
Giuliari 192
Glatz Ernő 129
Gläser, E. *635*
Gleim, J. W. L. 70, 274
Glyn, Elinor 578
Godwin, W. 254, 265
Goethe 22, 33, 45, 53, 56, 62, 65, 77–78, 80–82, 117, 121–122, 154, 188, 193, 198, 215, 233, 246, 268, 301, 309, 317, 325, 330, 352, 355, 357, 364, 366, 370, 374, 439, 443, 455, 550, 608, 613, 615, 617, 620–621, 623, 627, 650, 656–658, 702, 753
Gogol 463–475
Gogolák Lajos 750–752
Goncourt, E. 195
Goncourt, J. 195
Góngora 157
Gonzaga, Cesare 166
Gonzaga, Elisabetta 150, 153
Gorkij 592
Gottfried von Strassburg 73, 195
Gottsched 302, 304, 355, 362, 364, 418
Gömbös Gyula 8
Grabbe, C. D. 49
Gracián 146, 164, 196
Grandpierre Emil l. Kolozsvári
Graves *582–583*
Gravina, G. V. 325
Gray, Th. 274, 308, 329
Green, Mrs. 667
Green, Julien *509–510,* 512–513, 567, 598
Grey, Zane 329
Grillparzer 119–122
Grimm, Hans *639*
Grünwald Béla 339, 358, 362–363
Gryphius, A. 435
Guinicelli, G. 197
Gulyás József 443
Gundolf 78, 364, 753
Guzmics Izidor 415, 704–706
Gvadányi József *347,* 351, 412

Gyergyai Albert 111
Gyöngyösi István 278, 295, 331, 336, 342, 397, 459, 729
Gyula pápa, II. 167
Gyulai Pál 28, 72, 366, 394, 408, 432, 437, 705, 722

Hadlaub, J. 149
Haggard, R. 541
Halász Gábor 12, 267, 714, 716
Halász Ignác 446
Haller, A. von 55, 272, 308, 320
Halm, Fr. 122
Hamann 279–280, 325–326, 368, 423, 490
Hamel, R. 444
Hamsun 592
Hamvas Béla 716
Handel-Mazetti, Enrica von 362
Hardy 378, 538, 544, 566
Harsányi István 443
Harsányi Zsolt 661
Hart, J. 83
Hauptmann 49, 233, 548, 612, 616, 618, *620–621*
Hayley, W. 244
Hazard, P. 687
Hebbel 49, 186, 233
Hegel 88, 158, 163, 187, 196, 427, 610
Heidegger 715
Heine 120, 122–123, 225, 505, 736
Heinrich Gusztáv 348, 444
Heliodorosz 492
Helmezcy Mihály 700
Hemingway *597–598,* 636, 744
Henrik, IV. 155
Henrik, VII. 410

Henrik, VIII. 193
Herczeg Ferenc 716
Herder 32, 53, 56–57, 113, 269, 279–281, 292, 321, 323, 325–326, 330–331, 337, 350, 355–357, 360, 364, 368, 396, 412, 417, 423, 725
Hergesheimer, J. *602*
Hervey, James 308
Hesse *624,* 628, 639
Hevesi András 716
Himfy l. Kisfaludy Sándor
Hippel, T. G. von 388
Hitler 8, 555
Hoffmann, E. T. A. 452, 519
Hoffmansegg, Hoffman von 362
Hofmann 445
Hofmannsthal 318, 677
Holl, K. 129
Home, J. 404
Homérosz 63, 69, 215, 245, 256, 270, 325, 374, 395–397, 403, 421, 443, 676, 725, 752
Honti János 714, 716
Horatius 267–276, 278–280, 284–285, 398
Horváth István 44, 419, 640–641
Horváth János 276, 286, 288, 364, 372, 377, 441–442, 522
Hölderlin 80–81, 87, 208, 248, 266, 292, 359, 368, 375, 377, 384, 421, 427, 443, 445, 621, 624–625, 682, 753
Hölty 30, 42, 413, 442
Hughes, R. *568*
Hugó Károly 112
Hugo, V. 114, 490, 522
Humboldt 375
Hume 329
Hunt, J. H. L. 245
Hurd, R. 329
Hurst, Fanny 578
Huxley, A. L. 10, 545–546, *552–557,* 561–562, 564, 569, 573, 600, 603, 612, 619, 622, 665, 680, 683, 753
Huysmans, J. K. 492, 511

Ibsen *229–235,* 340, 555, 753
Ignác, Loyolai Szent 139
Ignotus Pál 716, 723
Ilf 463
Illés Endre 7
Illyés Gyula 16, 724, 727, 752
Istrati, P. *517*
István király, Szent 125, 332, 335
Iván cár, Rettenetes 471

Jacobsen, J. P. 492, 600
Jákó Károly 443
James, W. 295, 438, 447
Jammes, F. 524, 630
Janus Pannonius 335
Jaspers 139, 193
Jean Paul 71, 252, 319, 524, 656, 753
Jékely Zoltán 691
Jókai Mór 49, 83, 223, 591, 632, 749
Joó Tibor 716
Jósika Miklós 83
Joyce 11, 452, 496, 570, *572–574,* 596, 629, 637
József, II. 298–299, 346, 358, 692
József Attila 17–18
Juhász Géza 716, 723–724
Jung, C. G. 194, 260
Justinianus 669

Kafka 11
Kállay Ferenc 44–47
Kant 375
Kardos László 7, 17
Kardos Tibor 714, 716
Kármán József *352–353*
Károly, V. 130–131, 145, 185, 193
Károly, X. 697
Kassák Lajos 266
Kassner, R. 263

Katona József 718
Kaye-Smith, Sheila *549*
Kazinczy Ferenc 31–32, 34, 36, 43, 45, 47–48, 51–52, 55, 57, 62–64, 70, 280, 296, 299, 301, 305, 339, 350–351, 353–355, 363–364, 406, 413, 415, 445–446, 598, *698–707*
Kazy Ferenc 397, 417
Kästner, E. 12, *636–637*
Keats 200, 427, 603, 676
Kecskeméti György 716
Kemény Zsigmond 340, 450
Keményfy János 722–723
Kempis Tamás 250
Kennedy, Margaret 578
Kerecsényi Dezső 716, 723–724
Kerényi Károly 9, 16, 482–483, 581, 685, 717, *741–743*
Keynes, G. 245, 263–264
Keyserling 306
Kierkegaard 757
Kipling 567
Kis János 284
Kis József 717
Kisfaludy Károly 83, 278, 280, 366, 373, 381, 407, 415, 419, 446, 699–700
Kisfaludy Sándor 49, 53, 83, 300, 362, 370
Kiss Károly 700
Kleist 110, 228, 360, 404, 443
Klinger, F. M. 340
Klopstock 56, 65, 269, 271, 277, 336, 348, 351, 355, 369, 374, 387, 410–413, 416, 418–419, 444, 547
Kolbenheyer, E. G. *631–632,* 639
Kolozsvári Grandpierre Emil 714, 716
Komlós Aladár 714, 717
Korff, H. A. 386, 442
Kornis Gyula 303, 358, 362
Kossuth Lajos 44
Kosztolányi Dezső 599, 716, 718
Kozocsa Sándor 129, 717
Köffinger János Pál 444
Kölcsey Ádám 61
Kölcsey Ferenc *21–72,* 120, 208, 266–267, 270–271, 280, 282, 290, 300, 304, 327, 367, 381, 459, 699, 707
Kretschmann, K. F. 444
Kristóf, Szent 86
Krisztina svéd királynő 325
Krúdy Gyula 636, 649, 753
Kuncz Aladár 633
Kühnemann, E. 360

La Bruyère, J. de 47
Lafayette 696–697
Lafontaine 506
Lagerlöf, Selma 577
Lajos király, Nagy 337, 691
Lajos, Szent 337, 694
Lajos, II. 130, 691
Lajos, XIV. 138, 337, 499
Lajos, XV. 163
Lajos, XVI. 693, 755
Lajos, XVIII. 693
Larbaud *514–515,* 549, 680
Larochefoucauld 313, 505
Lasserre, P. 306, 313, 317, 358–360, 686
Laube, H. 121
Laura, Suor 148
Lauremberg, J. 347, 418
Lavater 70–71, 323, 490
Lawrence, D. H. 10, 521, 552–554, 557–564, 569, 580, 582, 586, 590, 592, 598, 613, 618, 733, 741
Leuwenhoek 742
Legouis, E. 359, 361, 446
Lehmann, Rosamund 578
Leland, J. 329, 358
Le Nôtre 499
Leonardo da Vinci 185, 378, 677
Leopardi 731
Lermontov 467
Le Sage 570

Lessing 56, 274, 291
Letourneur, P. 359
Lewis, Sinclair 593–596
Lewis, Wyndham 580, 598
Lewisohn, L. 585, 590
Lichtenberg, G. C. 388
Lichtenstein, U. von 149
Ligne hg. 307
Linnel, J. 255
Linklater, E. *582–583*
Lipót, ll. 299
Liszt Ferenc 67, 439, 715
Locke 329
Lohenstein, D. C. von 418
London *592*, 627
Longinus 375
Loósz István 443
Loti, Pierre 516
Lowth, R. 325
Ludwig, Emil 625, 633
Ludwig, Otto 291
Lukács György 9–10, 448, 450, 453, 481, 493, 600, 613
Luther 73–74, 90, 250
Lyly, J. 157

Macaulay, Rose *577–578*
Macchiavelli 158
Mac-Orlan, P. *520*
Macpherson l. Osszián
Madách Imre 75, 395, 653
Madariaga 687
Maecenas 269, 271
Maeterlinck 97, 225, 599
Majláth János 288, 381, 391
Malatesta 671
Malherbe 374
Malkin, B. H. 263
Mallet, D. 329
Malraux 12–13, *516*, 566
Mann, Heinrich *621–622*
Mann, Thomas 10–12, 199, 450, 545, 553, 573, 600, *611–622*, 625, 628–629, 677, 684, 718
Mansfield, Katherine *578*, 753
Mapes, W. 364
Márai Sándor 15–16, 509, 594, 684, 753
Marcus Aurelius 180
Mária Terézia 297, 299, 304, 346
Marie Antoinette 260, 755
Marini, G. 157
Maritain 511
Marivaux 119, 363, 488
Markovics grófnő 352
Marliani, A. 192
Marmont, A. F. 695–696
Marmontel 354
Martignac, J. B. 693
Martin du Gard 12, 526, *538–539*
Máté atya 473–474
Mathews, Mr. Rev. 241
Mátrai László 714, 717
Matthisson 38, 42, 56–57, 70, 270–274, 279, 284, 387
Mátyás király l. Corvin
Maugham *565–567*, 592
Mauriac *511–513*, 571
Maurois 515
Maurras 301, 320, 358, 360, 511, 686
May Károly 627
Mechow, K. B. von *640*
Mednyánszky Alajos 701
Melich János 364
Mencken *593*
Mercier, S. 334
Mereskovszkij 465, 677
Merker, Erna 444
Mesmer 323
Metastasio 336
Meyer, C. F. 128, 199, 632
Meyer, Kuno 443–444
Michelangelo 167, 195, 291, 505, 640
Mikes Kelemen 729

Mill, J. 439
Milton 241, 243, 257, 264–265, 329, 410, 674
Molière 110, 505
Montaigne 339
Montbéliard hg. 307
Montemart 696–698
Montesquieu 348
Montherlant 522, *528*
Moore, George 558
Moore, Thomas 200
Móra Ferenc 717
Morand *515–516*, 683
Moreto, A. Don 119
Morgan, Ch. 687
Móricz Zsigmond 677, 726–727, 749
Mornet, D. 360
Morris, W. 202–203, 242, 600
Moscherosch, J. M. 347, 418
Mosheim, J. L. von 252
Muralt, B. de 309, 359
Muratori 325
Musil 13, 452, *629–630*
Musset 105
Mussolini 617, 664, 672

Nagl, J. W. 362
Napóleon 244, 610, 694
Narses 670
Naumann, H. 724
Navagero 131
Négyessy László 276, 715
Németh Antal 717
Németh László 16, 714, 717, 728, 733–735, 738
Neumann, A. 567, *631–632*
Newton 257
Niczky Kristóf 298
Nietzsche 196, 230, 498, 558, 621, 678, 741
Nightingale, Florence 452
Novalis 88, 247, 256, 258–259, 279, 318, 324, 360, 424, 519–520, 624
Novello, G. 668

Obernyik Károly 112
Odelrecht, R. 715
O'Flaherty, L. 567–568, 598
Ortega y Gasset 485, 566, 626
Osszián 229, 241, 269–270, 272, 278, 329–330, 333, 351, 354, 362, 364, 374, 396, 402–406, 408–409, 411, 414, 416–417, 432, 444, 446, 725, 753
Osvát Ernő 679–680
Ovidius 257, 397

Pál, Szent 245, 312, 675
Pál, Remete Szent 691, 699
Palládio 656
Palmerino de Oliva 486
Patai József 263
Pater, Walter 73, 89, 158, 307, 534
Pauler Ákos 455, 616, 717, 722
Pázmándi Horvát Endre 399, 417, 419, 706
Pázmány Péter 31, 331
Pellico, Silvio 665
Percy, Th. 241, 329
Perecsényi Nagy László 419
Periklész 57
Pestalozzi 131
Péter cár, Nagy 465, 468–469
Peterson, J. 358
Petőfi Sándor 18, 40, 49, 65–66, 75, 109, 113, 122, 207, 224, 266, 345, 365, 370, 407, 439, 459, 726, 736
Petrarca 23, 149
Petrasch 362
Petrov 463
Petz Gedeon 363
Pfänder, A. 161, 196
Pfisterer l. Szentkuthy
Phelps 361

Pia, Emilia 153
Pico della Mirandola 178, 185
Pilnyák 463
Platen 120, 131, 505
Platón 91, 147, 174–177, 257, 340, 491, 730
Plotinosz 175
Pluhár István 654
Plutarkhosz 174, 195, 367
Polignac hg. 693–694, 696
Pope 257
Poszler György 7, 9
Pound, E. 686
Poussin 700
Powys, J. C. 496, 521, 552, *561–565,* 569, 574, 580–581, 618, 629, 636
Powys, T. F. 580
Prato, G. da 518
Priestley *549*
Prior, M. 329
Priscus rhétor 414
Prónai Antal 443
Proust 10–12, 360, 452, 496, 502, 506–507, 526, *529–537,* 542, 545, 547, 553, 561, 563, 565, 569, 573, 603, 611, 616, 619, 622, 629, 636
Pukánszky Béla 362, 364, 444
Puskin 463, 466–469
Pyrker László 413–414, 446, *702,* 705

Rabelais 560, 600
Racine 505
Ráday Gedeon 362, 364, 406
Radcliffe, H. 636
Radnóti Miklós 16
Rafael 131, 141, 166, 180–181, 240, 455
Rájnis József 276, 397–398
Rákóczi Ferenc 337
Rákosi Jenő 97–98, *100–107,* 109, 111–112, 114–116; 119–121, 126, 128–129
Raupach, E. B. S. 119, 129
Read, H. 687
Rédey Tivadar 717
Rehm, W. 387, 442
Reinhardt, M. 678
Remarque *633–634*
Remenyik Zsigmond 14
Remizov 463
Renan 511
Renard 754
Renier 580
Renn, L. 634
Révay Miklós 276, 350
Reynolds 240
Rezzonico pápa (XIII. Kelemen) 655
Ricardo 500–501
Richardson, Dorothy *574*
Richardson, Samuel 309, 488, 540
Richter, Helene 240, 246, 252, 257, 263–264
Richter, Joseph 347
Riedl Frigyes 59, 229, 372, 376, 402, 429, 441–443
Rilke 381, 677–678
Robertson, N. J. G. 360
Robinson, H. C. 263–264
Rockefeller, J. D. 664
Rodin 678
Rohde, E. 215, 221, 483
Rojas, F. de 165
Rolland, Romain 526, *537,* 548
Romains, J. 522, *525–527,* 596, 687
Romano, G. 166
Rónai Pál 717
Rónay György 7
Rossetti, D. G. 202–203, 206, 208, 237, 246, 256, 262
Rossetti, W. M. 237, 262
Rousseau 22, 32, 68–70, 79, 81, 131, 269, 272, 275, *310–322,* 325, 327–329, 333, 352, 359–360, 362, 368–369, 405, 423, 428, 439, 490, 552, 556
Rovere 671
Rubens 240

Rumy Károly 444, 704, 706
Ruskin 208
Russel, A. G. B. 262, 264
Ruysdael 700

Saint-Pierre, J. H. Bernardin de 516
Saint Simon 535
Sajnovics János 446
Sakulin 751
Salis l. Salis-Seewis
Salis-Seewis, J. G. von 30, 42, 70, 272, 413
Sampson, J. 242, 246, 262, 264–265
Sand, George 577
Sannazaro 164
Sanuto, M. 193
Sappho 604
Sárközi György 680, 718
Sassoon, S. 633
Saunders', B. 444
Savonarola 167, 558
Scaliger 671
Scaliger, J. C. 397
Schedel l. Toldy
Scheffel 83
Scheler, M. 145, 193, 360, 613, 626
Schelling 256, 279
Scheyb, F. von 362
Schiller 33, 35, 56–57, 62, 68, 266, 323, 366, 375, 427, 722
Schlegel 123, 279
Schlumberger, J. 538
Schopenhauer 194
Schönaich, Ch. O. 418
Schroeder, K. 122
Schwandtner 417
Scott, M. Ph. D. 195
Scott, Walter 200, 489, 541
Seghers, Anna 13, *637*
Seillière, E. baron de 201, 312, 359
Serassi, P. A. 196
Sértő Kálmán 728
Seuse 207
Sévigné, Marquise de 603
Sforza gr. 665
Shakespeare 60, 114–120, 129, 157, 194–195, 203, 222, 241, 270, 273, 308, 329, 331, 348, 359, 442, 505, 510, 536, 551, 560, 725, 730, 732, 752
Shaw 120, *570*, 610
Shelley 200, 237, 241, 246, 249, 375, 377, 421, 432, 656–657, 667
Sidney, Sir Ph. 486
Sievers, E. 458
Simmel 151, 195, 198, 441, 613
Sinclair 13, 591, *593*, 601
Sined l. Denis
Sitwell, O. *582*, 593
Smith, Helene 260
Smith, J. T. 263
Smollett 333, 488
Solohov 463
Sőtér István 7
Spengler 306, 669
Spenser 241, 308, 329
Spinoza 174, 631
Spitteler 618
Spranger, E. 133–134, 170, 193
Staël, Mme de 515
Steele, Sir R. 329
Stehr, H. 538, *639*
Steinbeck 744
Stendhal 490, 642
Stern, Chr. 443
Sterne 272, 524, 540, 753
Stettner György l. Fenyéry
Story, A. Th. 263
Strachey, L. 683, 753
Strich, F. 277, 292, 359, 681
Strindberg 97, 227
Stuart Mária 217, 576
Stucken, E. 83, 265
Suarèz 181, 680
Sue 492

Suetonius 583
Suphan, B. 360
Swedenborg 238, 244, 247, 249, 323, 676
Swift 553, 557
Swinburne 200, *202–220,* 237, 246, 249, 263, 677
Symons, A. 246, 263–264

Szabó Dezső 15, 18, 291, 598, 726, 728, 737–739
Szabó László, Cs. 16, 718
Szabó Lőrinc 680, 716, 718
Szabolcsi Bence 723
Szász Károly 127
Széchényi Ferenc 445
Széchenyi István 297, 301, 692, 701, 716, 734, 739
Szegő Endre 718
Székely Sándor l. Aranyosrákosi
Szekfü Gyula 15, 303, 723, 728
Szemere Pál 25–26, 32, 35, 43–45, 47, 51, 55, 60–61, 70, 700, 703
Szentmiklósy Alajos 43
Szentkuthy Miklós 493, 717, 741–743
Szép János 419
Szerb Antal *7–18,* 294, 363, 717–718, 743–744
Szerencsy István 362
Szigeti József 7
Szomory Dezső 677, 753
Szophoklész 222, 764

Tacitus 410, 583
Tagore, Rabindranath 548
Taine 132, 153, 359, 742
Takács Sándor 717
Talleyrand 155, 694, 696
Tamás, Szent 192
Tamási Áron 724, 727, 752
Tasso 193, 336, 364, 395, 408–409, 485, 673, 730
Tatham, F. 238, 245, 262, 264
Tauler, J. 423
Tejas 670
Teleki László 104, 112
Temesvári Pelbárt 335
Temisztoklész 44
Tennyson 127, 736
Teréz, Avilai Szent 207
Texte, J. 333, 362
Theodorich, Nagy 657, 669
Thackeray 467, 548
Theokritosz 310
Thienemann Tivadar 364, 682, 729
Thomson, J. 308, 342, 405
Tieck 114, 120, 264, 519
Tizian 240, 657–658
Toffanin, G. 360
Toldy Ferenc 366, 415, 446, 699–701, 704–705, 720
Tolnai Gábor 718
Tolnai Vilmos 303, 358, 364
Tolsztoj, A. P. 474
Tolsztoj, L. N. 81, 131, 450, 465, 467, 468, 470, 474, 507, 594, 610, 751
Tomasso 197
Tombo, R. 444
Tomlinson, H. M. *566*
Tóth Árpád 200
Tóth Béla 363
Totila 670
Török József 701
Trakl 680
Traven *638*
Trencsényi-Waldapfel Imre 714, 718
Trollope 548
Turgenyev 464, 467–469

Undset, Sigrid 577
Unger Barnabás 446
Unger János Károly 444
Unger, Richard 360–361

Váczy János 705

Vajda János 104
Vajthó László 718
Valéry 687
Vályi-Nagy Ferenc 63
Van Gogh 678
Van Swieten 299
Van Tieghem 246, 325, 330, 333, 362, 403, 443–444, 446
Váradi Antal 128
Varley, J. 244, 263–264
Verdi 625–626, 628
Vergilius 239, 395–403, 409, 416–417, 443, 546
Verhaeren 127
Verlaine 77, 202, 677
Verne 544
Vernet 700
Vértesy Jenő 36, 69
Vico, Giambattista 288, 299, 325
Vigny 757
Villèle, J. B. comte de 693
Virág Benedek 268, 274, 281, 300, 336, 398, 414, 417–418, 459
Vitigis 670
Vitkovics Mihály 44
Vitrolles, E. F. baron de 697
Vollmoeller, K. 83
Voltaire 301–302, 304, 490, 552–553, 616
Voss, J. von 702
Vossler, K. 197
Vörösmarty Mihály 49–50, 64, 75, 108–112, 114–120, 123–124, 285, 301, 304, 306, 328, 345, 350, 356–357, 362, 365–368, *370–444,* 455, 459, 700, 705–707, 753

Wagner, Richard 625
Waldapfel Imre l. Trencsényi
Waldapfel József 718
Walpole, Horace 329, 348
Walpole, Hugh 548–549
Walzel, O. 29
Warner, Sylvia Townshend *581*
Warren, Mme de 316
Warton, Joseph 308, 325
Warton, Thomas 325
Washington 696
Wassermann *622–624,* 626–628
Watteau 307, 524
Wellenhof 445
Wells 541, *544–546,* 553, 573
Werbőczy István 297
Werfel 214, 625–628, 687
Wesley, J. 247, 264
Wesselényi Miklós 44, 340
Wesselski, A. 197
West, Rebecca 576–577
Whitman 127, 246
Widmann, J. V. 122
Wieland 122
Wilde 200, 505, 602, 663, 667
Wilder 602–604, 606
Wilkinson, J. J. 262
Windelband 199
Wodehouse 549
Wolfram von Eschenbach 73, 149, 485
Wolkenstein, O. von 149
Wollstonecraft, Mary 265
Wood, A. 325
Woolf, Virginia 574–575, 578
Wordsworth 207, 241, 246, 249
Wundt 168
Wyndham, G. 195

Yeats 206, 237, 241, 246, 256, 262, 264–265, 599, 753
Young, E 239, 269–270, 274, 280, 308, 325, 354, 368, 373–374, 388

Zeidler, J. 362
Ziegler, L. 306
Ziehen 360
Zola 491, 511, 526, 751

Zolnai Béla 207, 363, 401, 443, 682
Zrínyi Miklós (XVI. sz.) 336–337
Zrínyi Miklós 331–332, 364–367, 371, 397, 408–410, 417
Zweig, Arnold 10, 597, *634*
Zweig, Stefan 262, 625, 633, 661

TARTALOM

Szabolcsi Miklós: Szerb Antal 5

I. GONDOLATOK A KÖNYVTÁRBAN

Kölcsey 21
Stefan George 73
A magyar újromantikus dráma 93
Az Udvari Ember 130
Az intellektuális költő 200
Ibsen 222
William Blake 236
Az ihletett költő 266
Magyar preromantika 295
Vörösmarty-tanulmányok 365
Dulcinea 448
Babits Mihály összes versei 457
Gogol 463

II. HÉTKÖZNAPOK ÉS CSODÁK

Előszó 479
Bevezetés 481
I. Francia regényírók 498
II. Angol regényírók 540
III. Amerikai regényírók 584

IV. Német regényírók 607
Utószó 642

III. A Harmadik Torony

A Harmadik Torony 647
Könyvek és ifjúság elégiája 675
Százéves dolgok 689

IV. „Író, ne írj!"

Az irodalmi elmélet új nemzedéke 711
Irodalomtudományi Társaság 713
Középosztály és irodalom 722
A magyar őstehetségek problémái 732
Az Ady-mítosz és a Drang nach Westen 736
A mítosz mítosza 741
Az igazi irodalomtörténet tulajdonképpen propaganda a jó irodalom érdekében 744
Ruhahiány teszi az embert 746
Fiatal irodalom 750
Nyilatkozat *Az új könyvek könyvé*-ben 753
Nyilatkozat *A királyné nyaklánca* megjelenése alkalmából 754
Író, ne írj 756

Mutatók

Lelőhelymutató 761
Névmutató 763

MAGVETŐ KÖNYVKIADÓ
Felelős kiadó Kardos György

Athenaeum Nyomda (80.1339), Budapest, 1981
Íves offsetnyomás
A szöveg monophoto eljárással készült
Felelős vezető: Soproni Béla vezérigazgató
Felelős szerkesztő Fábri Anna · Műszaki vezető
Sebestyén Lajos · A kötetet tervezte Vámos
Ildikó · Kiadványszám 4554 · Megjelent 48,8
(A/5) ív terjedelemben, Apolló betűtípusból
szedve · MA 3809

SBN 963 271 388 5